Jolizza

UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003032748

Das Lied und seine Geschichte

59

Ludwig Carola Roberta Grafen.

W. K. VON JOLIZZA

DAS LIED
UND SEINE GESCHICHTE

ML
2500
J7

DAS LIED
UND SEINE GESCHICHTE

VON

W. K. VON JOLIZZA

MIT 122 NOTENBEISPIELEN UND LIEDERN DER
FRÜHEREN EPOCHEN BIS ZUM ENDE
DES 18. JAHRHUNDERTS

WIEN UND LEIPZIG
A. HARTLEBEN'S VERLAG
1910

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit soll den Leser in das Wesen und die Geschichte des einstimmigen musikalischen Liedes einführen und dessen Entwicklung aus primitiven Anfängen bis zu jener innigsten Verschmelzung von Wort und Ton verfolgen, in welcher wir heute den wahren Kunstwert des Liedes erblicken.

Die ersten Liedversuche stehen in engem Zusammenhang mit den Anfängen der Musik überhaupt und es wäre daher nicht möglich gewesen, eine klare und verständliche Darstellung der allmählichen Entwicklung des Gesanges im allgemeinen und des Liedes im besonderen zu geben, ohne auch jene Gebiete heranzuziehen, welche das Lied mittelbar oder unmittelbar beeinflußten. Der mehrstimmige Kirchengesang, mit welchem die Ausgestaltung der Musiktheorie Hand in Hand ging einerseits, das Volkslied und der Minnesang anderseits, bilden die Basis, auf welcher der einstimmige Kunstgesang erblühte, und später brachten auch Oper und Oratorium, Chorgesang und Ballade dem Liede manche neue Anregung. Es war mein Bestreben, alle diese wichtigen Faktoren in möglichst knapper Form zu charakterisieren, soweit sie auf die Entwicklung unseres heutigen einstimmigen Kunstliedes Einfluß nahmen. Im weiteren Verlauf der Darstellung, von der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab, wurde das Hauptaugenmerk auf das deutsche Lied gerichtet; denn seitdem dasselbe sich zu individueller Gestaltung durchge-

rungen, hat es unbestritten allein die Führung übernommen und unsere Klassiker des Liedes sind Gemeingut aller Nationen geworden.

Das historische und biographische Material ist aus wissenschaftlichen Spezialwerken geschöpft, und dem freundlichen Entgegenkommen der betreffenden Autoren und Verleger ist die reiche Auswahl von Notenbeispielen zu verdanken, welche den Text wirksam ergänzen. Die Charakterisierung der einzelnen Liederkomponisten hingegen beruht, wie dies wohl nicht anders möglich ist, auf subjektiver, in den Anschauungen unserer Zeit wurzelnder Beurteilung. Auch ist das Wesen des spezifisch modernen Liedes eingehend besprochen, in der Voraussetzung, daß es für unsere heutige Generation von aktuellstem Interesse sei.

Das Buch wendet sich an alle jene Freunde guter Musik, welche das Lied als solches lieben und hochhalten, ohne bewußt seinen vollen Wert zu erkennen. Möge diese, einer lieben mütterlichen Freundin gewidmete Arbeit die Leser veranlassen, alle Bestrebungen unserer Zeit mit jenen früherer Epochen zu vergleichen und so immer tiefer in den Geist und das Wesen des Liedes einzudringen. Je wärmeres und ernsteres Interesse sie dem Liede entgegenbringen, desto reicheren Genuß wird es ihnen bieten.

W. K. von Jolizza.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Eingangsworte 1

I. Die Anfänge der Tonkunst und die Musikpflege des Altertums 3

II. Die Musik in der christlichen Kirche, die Entwicklung der Musiktheorie 25

III. Der Minne- und Meistersang, das Volkslied und das evangelische Kirchenlied 62

IV. Das Lied im Zeitalter des Kontrapunktes 107

V. Die Einführung der Monodie, die Entstehung der Oper und des Oratoriums 145

VI. Das einstimmige deutsche Lied von seinen Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts 170

VII. Der Aufschwung des Liedes im 18. Jahrhundert . . . 230

VIII. Haydn — Mozart — Reichardt — Zelter und der Männergesang — Zumsteeg — Weber — Beethoven 319

IX. Franz Schubert 377

X. Felix Mendelssohn — Robert Schumann 409

XI. Die Liederkomponisten der nachklassischen Epoche . . 441

XII. Die Ballade und ihre Meister 455

XIII. Robert Franz — Adolf Jensen — Hugo Brückler — Johannes Brahms 470

XIV. Peter Cornelius — Alexander Ritter 496

XV. Die Schöpfer des modernen Liedes — Richard Wagner, Franz Liszt und Hugo Wolf 509

XVI. Die Meister der Gegenwart — Richard Strauß, Max Reger, Hans Pfitzner 552

XVII. Allgemeiner Überblick der modernen Liederkomponisten 570

Anhang.

Dichterworte und Aphorismen über das Lied 617

Alphabetisches Verzeichnis der benützten Quellenwerke . . . 645

Namen- und Sachregister 649

Alphabetisches Verzeichnis aller im Text erwähnten oder besprochenen Lieder 667

Verzeichnis der Notenbeispiele und Lieder.

Seite

Die griechischen Tetrachorde 19
Siebensaitige Kithara des Terpander 19
Octochord (Diapason) des Pythagoras 20
Systema teleion ametabolon (das vollständige unabänderliche System der Griechen) 20
Systema teleion metabolon (das modulationsfähige System der Griechen) 21
Die Haupttonarten der Griechen 21
Die Nebentonarten der Griechen: I. Hypotonarten 21
II. Hypertonarten 22
Ambrosianischer Gesang 29
Gregorianischer Gesang 31
Die acht ältesten Kirchentöne 33
Die vier späteren Kirchentöne 33
Sequentia bona de beata Virgine 35
Bezeichnung der Noten durch Buchstaben bei Odo v. Clugny 38
Hucbalds Linienschrift 40
Johanneshymnus von Guido v. Arezzo 42
Hexachorde Guidos v. Arezzo 43
Solmisationssilben Guidos v. Arezzo 44
Melodietypen der Solmisation 45
Notierung des Gymel u. Fauxbourdon (sight) 49
Mensuralnoten 52
Prolationen Philipps von Vitry 54
Ochetus 55
Chanson du roi de Navarre (Thibaut IV) 66
Frühlingslied (Jaufre Rudelh) 72
Liebesklage (Anfang) 74
Ce fut en mai (Moniot) 75
Frühlingslied (Neidhart von Reuenthal) 79
Loybere risen (Wizlaw IV) 81
Bog depremi (Oswald von Wolkenstein) 84
Wach auff, mein hort (Oswald von Wolkenstein) 84
J'aim la flour (populäre Melodie) 88

Seite
Robins m'aime (Adam de la Hâle) 88
Villanella alla Neapolitana (Donato) 89
Wach auf, Keterlin (Münchner Liederbuch) 92
Mein G'müth ist mir verwirret (nach Haßler) 97
Mein G'müth ist mir verwirret (aus Schichts Choralbuch) . . 98
Inspruck ich muß dich lassen
Ia Ursprüngliche Melodie 99
Ib Dieselbe Melodie nach J. H. Schein 99
Ic Dieselbe Melodie aus Schichts Choralbuch . . . 100
Zu dieser österlichen Zeit (Johannes Eccard) 103
La Bernardina (Josquin Despres) 110
Madrigal (Orlando Lasso) 115
Balletto a cinque voci (Anfang) (Giacomo Gastoldi) 121
Sospira core (H. L. Haßler) 131
Brinn und zürne nur jmmer fort (H. L. Haßler) 135
Monodie (Giulio Caccini) 149
Dominus mea sola voluptas (Auf mein Geist) (Heinrich Albert) 181
Quaere animas viles lascive (Was von mir dein leichter Sinn) (Heinrich Albert) 183
Officiosus Amor (Nymphe gib mir) (Heinrich Albert) 184
Utere laetitia posthac venit aegra senectus (Soll denn schönste Doris) (Heinrich Albert) 185
Laus tantae Nymphae nescit habere modum (Bist du von der Erde, Rosabella, oder nicht?) (Heinrich Albert) 186
Ingeniosus amor (Weil doch im Reden) (Heinrich Albert) . . 187
Ambiguis miserorum est ignibus uri (Man sagt mir zwar ich soll dich hassen) (Heinrich Albert) 188
Vorjahrsliedchen (Heinrich Albert) 189
Tristitiam pelle et venient tibi gaudia vera (Winterlied) (Heinrich Albert) 190
Laß sterben, was bald sterben kann! (Heinrich Albert) . . . 191
Abschiedsliedchen (Heinrich Albert) 192
Dafnis ging vor wenig Tagen (Johann Schop) 196
Sollt' Amor wohl geflügelt sein? (Martin Colerus) 197
Neujahrslied (Johann Rudolf Ahle) 200
(Klavierauszug dazu) 202
Was säumest du dich doch (Johann Rudolf Ahle) 203
Die Pracht der Welt vergeht und fällt (Adam Krieger) . . . 208
Adonis Tod bringt mich in Not (Adam Krieger) 210
Der Liebe Macht herrscht Tag und Nacht (Adam Krieger). . 214
Rinckauer Wein der schmeckt recht rein (Adam Krieger). . . 215
Zusatz (Adam Krieger) 216
Des Frühlingszeit bringt Lust und Freud (Adam Krieger). . . 218
Der Rheinische Wein tanzt gar zu fein (Adam Krieger). . . 219

Seite
Eilt ihr lieben Wäschermädgen (Adam Krieger) 220
Mein Kätgen ist ein Mädgen (Reinhard Keiser) 222
Grühnet die Hoffnung (Jac. Kremberg) 225
Gedult kan überwinden, Will sich Unglücke finden (Ph. H. Erlebach) 226
Modicum, ein wenig (Augsburger Tafelkonfekt) 231
Verschwiegenheit in allen Sachen (Singende Muse) 234
Die gehäufte Noth (Joh. Friedrich Gräfe) 235
An Phyllis, als sie untreu wurde (C. F. Hurlebusch) 236
Glaube nicht, daß ich dich hasse (C. F. Hurlebusch) 237
Abschiedsode an Phyllis (K. H. Graun) 238
Glück (G. Ph. Telemann) 240
An den Schlaf (Joh. Val. Görner) 242
Der Mai (Joh. Val. Görner) 243
Untersuchung, ob, und wenn das Lieben thöricht sey? (Adolph Carl Kuntzen) 244
Der Neid (Anfang) (J. F. Doles) 249
Melisse (Lieder der Deutschen) 254
Damöt und Lesbia (Fr. Wilh. Marpurg) 256
Lenore (J. Ph. Kirnberger) 258
Die Nacht (Chr. Nichelmann) 259
Ja, liebster Damon (K. H. Graun) 261
Als mich die Mama Hänschen küssen sah (K. H. Graun) . . . 262
Die Trennung (Ph. Em. Bach) 264
Passionslied (Ph. Em. Bach) 265
Ode (J. Ph. Sack) 268
Die Unzufriedenheit (Joh. Ernst Bach) 273
Der Sonderling (Joh. Chr. Schmügel) 275
Der Knabe (Aug. Bernh. Val. Herbing) 276
Das Clavier (Gottfried Eusebius Nauert) 277
Als ich auf meiner Bleiche (J. A. Hiller) 283
Ballade (Joh. André) 286
Der Bruder Graurock und die Pilgerin (Joh. André) 288
Mailied eines Mädchens (J. A. P. Schulz) 290
Lied (J. A. P. Schulz) 291
An — als Ihm die — starb (J. A. P. Schulz) 292
Elegie auf ein Landmädchen (J. A. P. Schulz) 292
Trinklied (Fr. Ludw. Aemilius Kunzen) 296
Liedchen der Sehnsucht (Corona Schröter) 297
Der Gottesacker (Fr. Bernhard Beneken) 299
Anfang der „Sechsten Serenate" (Chr. Gottlob Neefe) 303
Serenate aus Claudine von Villa Bella (Chr. G. Neefe) . . . 304
Die Schwestern des Schicksals (Chr. Gottlob Neefe) 306
An die Laute (Fr. Wilh. Rust) 307

Seite
Der Knabe an ein Veilchen (Chr. Rheineck) 309
Hirtenlied (Chr. Fr. Dan. Schubart) 310
Die Sommernacht (Chr. Willibald Gluck) 312
Doris (J. A. Steffan) 314
Lotte bey Werthers Grab (M. Ruprecht) 315
Jägers Nachtlied (Joh. Fr. Reichardt) 334
O weh, o weh (Joh. Fr. Reichardt) 335
Lebenspflichten (Joh. Fr. Reichardt) 336
Wiegenlied einer unglücklichen Mutter (Joh. Fr. Reichardt). . 337
Wer sich der Einsamkeit ergibt (K. Fr. Zelter) 342
Liebe (Hans Georg Nägeli) 347
Morgenphantasie (J. R. Zumsteeg) 352
Daphne am Bach (J. R. Zumsteeg) 361
Der Baum der Liebe (J. R. Zumsteeg) 362

Ein kleines Lied! Wie gehts nur an
Daß man so lieb es haben kann,
Was liegt darin? Erzähle!
Es liegt darin ein wenig Klang,
Ein wenig Wohllaut und Gesang
Und eine ganze Seele!
Marie v. Ebner-Eschenbach.

In dem unermeßlichen Reich der Töne, deren unendlicher Farbenwechsel die Macht besitzt, subjektivste Empfindungen wiederzugeben, das Höchste und Heiligste, das Dämonische und Allgewaltige, das Großartigste und Zarteste zu schildern, in jener Kunst, welche in der Brust des Menschen wohnt, ihn erhebt, beseligt und verklärt — in der Musik — ist das Lied der göttliche Funke, der mit seinem Licht und seiner Wärme jede Saite der menschlichen Seele berührt.

Das kleine Lied! Es wirkt wie eine Offenbarung auf uns und ist dabei doch geheimnisvoll in seiner Macht und unerklärlich wie der Begriff Musik überhaupt. „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen wie in der Liebe", sagt Richard Wagner, ich aber möchte hinzusetzen, ich fasse ihn auch in dem Walten der Naturkräfte, in der ernsten Betrachtung und fröhlichen Laune, in der Trauer und im Trost, in der ganzen großen Skala menschlicher Freuden und Leiden.

Keine Form der Musik spricht so unmittelbar zum Herzen wie das Lied, denn seine Zauberkraft, die das menschliche Gemüt durchdringt, beruht auf der Melodie und diese vermählt sich mit dem Worte. In der gegenseitigen Ergänzung von Poesie und Musik liegt das Geheimnis des vollendeten Liedes. Die Musik schöpft erhöhte Kraft aus dem dichterischen Gedanken und dort, wo das Wort versagt, spricht sie ihre unerklärliche und doch so ganz verständliche Sprache. Als unmittelbarer Ausdruck des schöpferischen Geistes ist die Melodie ein göttliches Geschenk, nur das ursprüngliche

Talent vermag sie zu schaffen, lehren läßt sie sich nicht. Anders die Harmonie, mit ihrer unendlichen Modulationsfähigkeit, sie ist Wissenschaft und Kunst zugleich, ihre Gesetze können und müssen gelernt werden, sollen sich diese beiden Elemente der Musik zum Kunstwerk vereinen. So trägt jede Melodie ihre Harmonie in sich, welche dazu berufen ist, sie durch plastische Gestaltung zu stützen und zu ergänzen. Im Liede fällt der Harmonie die Rolle des Malers und Erzählers zu, sie schildert Zeit und Raum, zaubert uns Bilder und Gestalten vor Augen, die Melodie hingegen verkörpert den Gedanken, sie kann von allen Menschen, mögen sie noch so verschieden geartet sein, gleichzeitig verstanden und empfunden werden. Die Melodie bleibt die Seele des Liedes!

I. Die Anfänge der Tonkunst und die Musikpflege des Altertums.

Wollen wir den Uranfängen des Liedes nachforschen, so müssen wir uns vor allem den Unterschied vergegenwärtigen, welcher zwischen dem unbewußten Naturlaut der primitiven Völkerschaften und einem wirklich musikalischen Ton und Gedanken herrscht, der mit Bewußtsein nach dem klangvollen Ausdruck bestimmter Stimmungen sucht. In der Vorzeit entwickelten sich Sprache und Gesang gleichzeitig aus Naturlauten, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, wäre der Gesang im weitesten Sinne ebenso alt wie das Menschengeschlecht überhaupt. Jene ersten Sing- und Sprechversuche unserer Vorfahren jedoch, ihre unartikulierten Laute der Freude oder des Schmerzes waren ganz unbewußter Gefühlsausdruck und stehen nur in allerentferntester Beziehung zu dem, was wir heute unter Gesang verstehen. Auch die ersten Versuche, durch Zusammenschlagen tönender Metalle und damit verbundene Ausrufe einen gewissen primitiven Rhythmus hervorzubringen, verdienen ebensowenig zu den Anfängen wirklicher Musik gerechnet zu werden und haben mehr Interesse für den Kulturhistoriker als für den Musiker.

Erst dort, wo der Rhythmus sich mit bestimmter Absicht hebt und senkt und das Wort mit Hilfe des Tones einen gesteigerten Ausdruck zu gewinnen sucht, können wir die ersten Anfänge der Tonkunst überhaupt und des Liedes im besonderen suchen. Diese Anfänge liegen jedoch im tiefsten Dunkel der vorgeschichtlichen Epoche verborgen. Wir können auf die ersten Gesangsversuche unserer Vorfahren nur aus jenen Vorgängen schließen, welche sich heute im Leben solcher Naturvölker abspielen, die noch auf niedriger Kulturstufe stehen. Selbstverständlich bringt hier die verschiedene Veranlagung, sowie die Beeinflussung durch äußere

Lebensbedingnisse wesentliche Unterschiede mit sich, allein gewisse charakteristische Grundzüge sind den Musikübungen der meisten Naturvölker gemeinsam. Es ist dies in erster Linie das Überwiegen des rhythmischen Elementes — des Taktes — gegen Melodie und Harmonie und ferner die enge Verschwisterung von Musik und Tanz. Diese beiden Faktoren sind mit den Vorgängen des täglichen Lebens eng verknüpft und verfolgen schon den bewußten Zweck, seelische Erregungen zu steigern, Leidenschaften zu besänftigen, und nach getaner Arbeit Erholung und Vergnügen zu schaffen, indem sie die Lust an psychischer Erregung und physischer Bewegung befriedigen. Auch heute empfindet jeder lebensfrohe, normal entwickelte Mensch die innerliche Notwendigkeit, seine geistige und körperliche Kraft, sofern sie sich nicht in den Pflichten des täglichen Lebens erschöpft, anderweitig zu verwerten, und dem modernen Menschen stehen hiefür sowohl in Kunst und Wissenschaft, als auch in den vielen Variationen des Sports die verschiedensten Mittel und Wege offen. Anders der Naturmensch, der nur den Kampf um das materielle Dasein kennt und in dessen beiden wichtigsten Faktoren, dem Krieg und der Jagd, seinen Lebenszweck verfolgt. Bei den Naturvölkern sucht die unverbrauchte Kraft ihren Ausweg in solchen Spielen und Leibesübungen, welche den Kampf mit Mensch und Tier nachahmen und hiedurch die Vorbereitung und Schulung zu neuen Erfolgen bilden sollen — es entstehen die ersten, von primitivster Musik begleiteten Kriegstänze und Jagdpantomimen. Diese sind nicht mehr unbewußte Lebensäußerung, sie bilden die ersten zielbewußten Anfänge der Kunst. Der ganze Stamm beteiligt sich gemeinsam an diesen Belustigungen, die in ein wüstes Chaos ausarten würden, hielte nicht die Taktmäßigkeit der gleichzeitig ausgeführten Schritte und Bewegungen die ganze Horde zusammen. Dieses taktmäßige Zusammenwirken wird durch den Gesang unterstützt, allmählich treten auch die ersten Instrumente, die Knochenpfeife und das Gong, oder die tönende Steinplatte hinzu, und es entstehen die Uranfänge der Musik, welche sich aber noch nicht an das

musikalische Gehör, sondern lediglich an das jedem Lebewesen innewohnende Taktgefühl wenden. Der taktmäßige Wechsel stärker und schwächer akzentuierter Töne aber erzeugt aus sich selbst heraus einen gewissen Tonfall, der schon die Keime einer Melodie in sich trägt.

Die erste musikalische Form ist der pantomimische Chortanz, an welchem sich jung und alt in gleicher Weise beteiligt, ohne daß jemand danach fragen würde, ob der einzelne dazu befähigt sei oder nicht. Erst später machen sich Unterschiede bemerkbar, ein einzelner Sänger zeichnet sich aus, die anderen verstummen und hören andächtig zu. Im Einzelgesange tritt eine Art improvisierter Melodie zutage, die sich in unendlicher Wiederholung derselben Phrase gefällt. Dabei gilt der Grundsatz je lauter, desto schöner. Was der einzelne und auch der Chor singt, ist noch nicht Poesie, nicht einmal zusammenhängende Rede, vielmehr sind es einzelne Laute, oder einzelne bedeutungslose Worte, welche das Hervorbringen des Tones erleichtern sollen. Der erste bewußte Gesang kennt noch keinen Zusammenhang zwischen Wort und Melodie, und die Ausbildung der letzteren eilt nicht selten sogar der Sprache voran. Erst nachdem die Sprache gelernt hat, zu beschreiben oder zu erzählen, entstehen kürzere Sätze, welche die Sänger zu ihren Ausführungen benutzen.

Diese Entwicklung, die in ihren einzelnen Stadien bei den Naturvölkern nachweisbar ist, läßt uns auf analoge Vorgänge bei den heutigen Kulturvölkern in ihren ersten Gesangsversuchen schließen. In Europa vermag wohl auch der eifrigste Forscher keine Überreste von ursprünglicher Musik mehr aufzufinden, die Zeit der Musikentwicklung ist eine zu lange gewesen, als daß sich einzelne Weisen über zwei Jahrtausende lang in ihrer ureigensten Form hätten erhalten können. Selbst in den jüdischen Tempelgesängen, welche gewiß zu den allerältesten Überlieferungen zählen, dürfte sich keine unbestreitbar alttestamentarische Melodie nachweisen lassen, und obwohl wir von den Völkern des klassischen Altertums sehr genaue Berichte über das Wesen ihrer Musik besitzen, so

vermögen wir uns doch keine klare Vorstellung davon zu machen, da uns jedes lebendige Zeugnis dafür fehlt.

Die Naturvölker hingegen lassen uns noch heute die Musik in ihren primitivsten Naturlauten hören und liefern uns den Beweis, daß überall bei wilden oder halbwilden Völkerstämmen die Musik zu den täglichen Lebensbedürfnissen gehört. Der Gesang gilt im großen und ganzen bei den meisten Naturvölkern als allgemeine Volksbelustigung, an der sich jeder einzelne beteiligen will. Männer, Frauen, Jünglinge, Mädchen und Kinder, alle singen, teils gemeinsam, teils allein für sich, der Gesang ist nicht auf besondere Anlässe beschränkt, er ist ein Stück ihres Lebens. Die Macht der Musik, selbst der primitivsten, äußert sich bei den unzivilisierten Völkern viel spontaner und nachdrücklicher, als bei den Kulturmenschen, und sie sind sich dieser Macht vollauf bewußt. In erster Linie will sich das Gefühl der Freude in Tanz und Musik Luft machen, die Kampfeslust wird durch den taktmäßigen Kriegsgesang und den Lärm der ihn begleitenden Pfeifen und Trommeln angeregt, oft bis zur Raserei gesteigert; der Gesang fehlt aber auch nicht bei traurigen Anlässen, wiewohl er im ersten Moment des Schmerzes verstummt. Eine wichtige Rolle spielt die Musik bei Krankheitsfällen, sie soll Wunder wirken, den bösen Geist der Krankheit austreiben und „der Medizinmann" oder „das Medizinweib" behandeln den Patienten mit Gesang und lärmendem Spiel auf allerhand Instrumenten.

Die Forschungen auf allen Erdteilen ergaben, daß überall, wo die Kultur auf niedrigster Stufe steht, das Taktgefühl weit ausgebildeter ist, als die Empfindung der Töne, und daß die Melodien daher, wenn überhaupt solche vorhanden sind, fast durchwegs einförmig monoton bleiben und sich auf einzelne unzusammenhängende Worte aufbauen. Überall ist die primitivste Musik von Tanz und Gebärdenspiel unzertrennlich — sie wirkt mächtig auf das Gemüt der Naturkinder, sie feuert den Krieger zum Kampfe an, verherrlicht dessen Siege, begleitet den Jäger bei seinen Beutezügen, muntert zur Arbeit auf und bringt Erholung und Freude.

Dabei ist sie aber noch unabhängig von der Sprache. Der Gesang beschränkt sich zumeist auf einige Laute oder unzusammenhängende, oft sogar fremden Sprachen entnommene Worte, die unzähligemale wiederholt werden. Der beabsichtigte Ausdruck wird weder durch die Melodie noch durch den Text, sondern lediglich durch ein schnelleres oder langsameres Tempo und durch die Gebärdensprache erzielt, welche den eigentlichen Inhalt der Gesänge bildet.

Bei Einzelgesängen finden sich zuerst Texte, die eine bestimmte Bedeutung haben, und dies bei Volksstämmen, deren Chöre noch vollkommen textlos gesungen werden. Erst bei höherer Kultur tritt die Vokalmusik in bewußte Verbindung mit der Poesie. Die Texte besingen dann die wichtigsten Ereignisse des täglichen Lebens, den Krieg und die Jagd, drücken aber auch schon bestimmte Gefühle aus, besingen die Liebe, preisen den Herrscher, und wagen sich sogar an historische Erzählungen und Spottgedichte. Bei einzelnen Völkern, deren Sprache bereits durchgebildet und ausdrucksfähig ist, emanzipiert sich der Gesang zuweilen von der strengen Taktmäßigkeit und nimmt eine, unserem Rezitativ ähnliche Form an, die mit dem älteren taktmäßigen Chorgesang abwechselt. Alle Lieder der Naturvölker pflanzen sich nur durch mündliche Überlieferung fort, da keinerlei schriftliche Notenzeichen vorhanden sind.

Unter den Naturvölkern lassen sich vielleicht die Einwohner Afrikas als die musikalisch begabtesten bezeichnen, und zwar sind in erster Linie die Neger hervorzuheben. Einige Negerstämme kennen schon wirkliche Melodien, andere sogar Ansätze von Harmonie. Oft wechselt Chorgesang mit Einzelgesang ab, nicht selten sind dialogartig gehaltene Gesänge, auch kleine klagende Lieder, die sich dem Ohr leicht einprägen, ja sogar Improvisationen kommen vor, bei welchen jeder der Sänger der Reihe nach ein kurzes Lied erfindet, das von dem Chor nachgesungen wird. Die Frauen wetteifern im Gesange mit den Männern, übertreffen sie sogar oft, Tanz und Gesang gehören zu ihren Hauptbeschäftigungen.

Daher sind auch schon die Kinder frühzeitig an Gesang gewöhnt und singen ihre eigenen Chöre.

In Amerika läßt sich kaum mehr irgendeine musikalische Ursprünglichkeit finden, denn sowohl die Indianerstämme als auch die über ganz Amerika verbreiteten Negerrassen haben schon allzu viele Elemente europäischer Musik in sich aufgenommen. Die Musik Australiens hingegen gibt uns noch ein ziemlich getreues Bild der ältesten Kunstformen, Gesang, Tanz und Pantomime sind unzertrennlich. Die Musik begleitet den Australier bei seinen täglichen Beschäftigungen; er singt zum Takte der Ruderschläge, bei der Jagd, im Kriege, und mit Leidenschaft beim Tanze. Im „Corroberri", dem Nationaltanz der Australier, tritt auch deren Liebe zur Musik deutlich zutage; in hohen lauten Tönen beginnend, steigert sich der Gesang zu wilder Erregtheit, um zum Schlusse immer leiser in sanften, tiefen Tönen auszuklingen; er ist durchwegs einstimmig, der Rhythmus prägnant, die Intonation vollkommen rein. Interessant ist die Musik der Südseeinsulaner. Auf den Fidschi-, Sandwich- und Gesellschaftsinseln, bei den Papuas von Neuguinea, sowie auf den meisten anderen melanesischen Inseln und auch auf Ceram, steht die Musik als solche noch auf sehr tiefer Kulturstufe. Das Taktgefühl allein ist ausgebildet, die kurze, eintönige Melodie wird ins Endlose wiederholt und zumeist durch einen schrillen Sprung nach der Höhe beendet. Vorgeschrittener ist die Musik auf den Tonga- oder Freundschaftsinseln, sowie auf den Samoainseln. Die Tongainsulaner kennen schon zweierlei Arten von Gesängen, die eine rezitativisch, die andere melodiös mit gereimten Texten. Auf Samoa wird zwei- und dreistimmig in perfektem Takt gesungen, und diese Mehrstimmigkeit durch einzelne Gutturallaute einer tiefen Baßstimme verstärkt. Die ziemlich hochentwickelte Musik auf Java und Borneo steht schon so sehr unter europäischem Einfluß, daß sie kaum mehr davon zu trennen ist, hingegen wissen wir von der Musik auf Celebes nur wenig; Ida Pfeiffer fand sie bei einer einzigen feierlichen Gelegenheit, wenn die Königin sich ihre Zähne plombieren ließ!

Asien kommt für die Forschung nach den Anfängen der Musik kaum in Betracht, da sowohl der Einfluß uralter Kultur, als auch die vielfache Berührung mit Europa die Erinnerung an die Vorzeit längst verwischte.

Die ersten Spuren von Harmonie hängen nicht von dem Entwicklungsgrade des Volkes, sondern lediglich von dessen stärkerer oder geringerer musikalischen Begabung ab. So hörte Moodie wiederholt die Hottentottenmägde zweistimmig singen, wobei die zweite Stimme ganz nach dem Gehör zu einer völlig neuen Melodie gesungen wurde*), und solche Beispiele finden wir bei vielen, noch auf niedrigster Stufe stehenden Naturvölkern, während einzelnen viel entwickelteren orientalischen Völkern jedes Verständnis für Harmonie fehlt. Letztere sind auch nicht imstande, unsere europäische Musik aufzufassen, während erstere oft mit erstaunlicher Leichtigkeit mehrstimmige Gesänge erlernen und korrekt nachsingen.

Was wir über die musikalischen Leistungen jener fernen Völkerschaften wissen, stützt sich auf zahlreiche Berichte mehr oder minder bedeutender Forschungsreisender. Es ist jedoch keineswegs leicht, sich aus diesen, oft mangelhaften und widersprechenden Schilderungen ein vollständiges Bild des primitiven Gesanges zu machen, denn mit Worten läßt sich nur der empfangene allgemeine Eindruck beschreiben, nicht aber das Wesen der Musik. Nur selten jedoch dürften jene Forscher ein so feingebildetes und vorzügliches musikalisches Gehör besessen haben, daß es ihnen gelungen wäre, das Gehörte mit Sicherheit vollkommen richtig zu notieren. Es ist ja überhaupt keine leichte Aufgabe, die Lieder der primitiven Völker auch nur annähernd in unserer Notierungsweise festzuhalten, ohne sie ihres ihnen eigentümlichen Charakters zu berauben. Bis vor kurzem waren die Forschungsreisenden nur darauf angewiesen, die Melodien, so gut es eben ging, nach dem Gehör aufzuschreiben, und ihre Notierungen dienten den Musikforschern als Grundlage ihrer Untersuchungen, welche auch durch die in den prähistorischen

*) Dr. Richard Wallaschek, Anfänge der Tonkunst.

und ethnographischen Sammlungen enthaltenen primitiven Instrumente unterstützt wurden. Erst in neuerer Zeit erwuchs diesem Studium in dem Phonographen ein wertvolles Hilfsmittel. Durch dieses Instrument ist es möglich geworden, den Gesang der Naturvölker an Ort und Stelle mit untrüglicher Sicherheit festzuhalten, um später in der Studierstube dessen charakteristische Merkmale zu zergliedern. Mit Hilfe eines ingeniös konstruierten Apparates, welcher die minimalsten Schwingungsdifferenzen registriert (Appunscher Tonmesser), lassen sich ferner die Töne einer Melodie in ihren Abständen voneinander genau feststellen, und auf diesem Wege ist es der Musikforschung anheimgegeben, die Intervalle und Tonsysteme des primitiven Gesanges zu bestimmen. Vorläufig ist jedoch das phonographische Material ein zu geringes, als daß sich hieraus schon positive Schlüsse ziehen ließen, und die Musikforschung ist bisher noch größtenteils auf die erwähnten Berichte der Reisenden und die Untersuchungen der ältesten Musikinstrumente angewiesen. Hauptsächlich mit Hilfe der letzteren ist es jedoch gelungen, die ältesten Skalen in zwei große Gruppen einzuteilen: die afrikanische und die chinesisch-asiatische Skala. Erstere beruht auf dem zerlegten Dreiklang, zu welchem entweder die Oktave des Grundtons oder ein weiterer Terzenaufbau hinzutritt, letztere beruht auf der Quintenfolge.

Die Chinesen, welche die Musik als mathematische Wissenschaft betrieben, hatten schon mehr als ein Jahrtausend v. Chr. durch systematische Zusammenstellung des zwölfstufigen Quintenzirkels *f — c — g — d — a — e — h — fis — cis — gis — dis — ais* (*b*) eine Skala fixiert, welche ungefähr unsere heute üblichen Intervalle enthält. Das uralte chinesische Steinplatteninstrument King veranschaulichte schon diese chromatische Skala in zwei ganztönigen Reihen:

cis dis f g a h
c d e fis gis b c

Die Chinesen verstanden es jedoch nicht, dieses, alle Möglichkeiten der Entwicklung in sich schließende System auszunützen; statt bei ihren musikalischen Studien die Erfahrungen

der Praxis zu verwerten, verloren sie sich in theoretische Spitzfindigkeiten, die jeden weiteren Fortschritt hemmten. Die kaiserliche Bibliothek in Peking besitzt gegen 500 Handschriften über alte Musik, deren Lehren auch heute noch in Kraft sind und der ganzen chinesischen Musikwissenschaft jenen Stempel des Erstarrten und Greisenhaften aufdrücken, welcher das chinesische Geistesleben überhaupt charakterisiert. Die praktische Musikübung blieb daher bis heute auf der allerniedrigsten Stufe stehen, und alle Berichte über chinesische Musik sprechen von ohrenzerreißendem Lärm der Instrumente und wüstem Geheul der Sänger.

Auch die altindische Musik beruht, soweit sich dies nach dem heutigen Stande der Forschungen beurteilen läßt, auf dem diatonischen Tonsystem, und zwar auf einer siebenstufigen Skala*).

Wie früh die Araber schon ein wohldurchdachtes und ausgebildetes Tonsystem hatten, beweist ein Versuch des zwischen 900 und 950 n. Chr. lebenden arabischen Theoretikers El Farabi, das griechische Tonsystem in Arabien und Persien einzuführen. Dieser Versuch scheiterte daran, daß das ursprüngliche arabische Tonsystem schon viel zu fest eingebürgert war, um sich durch ein neues verdrängen zu lassen. Die Grundlage des arabischen Tonsystems bildet die Messeltheorie, welche die Intervalle durch das Verhältnis der Saitenlänge des tieferen Tones zu jener des höheren ausdrückt. Die Saitenlänge des höchsten Tones bildet die Einheit, das Messel. Auf diese Weise erhielten die Araber eine siebzehnstufige, aus einer Reihe von 16 Unterquinten gebildete Skala. Durch dieses Prinzip wurde nicht nur die Konsonanz der Oktave, Quinte und Quarte, sondern auch schon jene der Terzen und Sexten bestimmt. Zu unserem zwölfstufigen Tonsystem steht das arabische in folgendem Verhältnis:

*) Die diatonische Tonleiter ist eine Aufeinanderfolge von Tönen, bei welcher ganze und halbe Töne in bestimmter Weise abwechseln, während die chromatische Tonleiter sich nur aus einer Folge von Halbtönen zusammensetzt.

1	2	4	5	7	8	9	11	12	14	15
c	*des*	*d*	*es*	*e*	*f*	*ges*	*g*	*as*	*a*	*c*	*h*	*c*

deses	*eses*	*fes*	*asas*	*heses*	*ces*
17	3	6	10	13	16

Wir sehen aus all dem bisher Gesagten, daß schon die ältesten Musikversuche die Keime unseres diatonischen Tonsystems in sich tragen, und es läßt sich daraus schließen, daß dieses Tonsystem keine willkürliche Zusammenstellung, sondern ein Erkennen der durch die Natur der Musik selbst bedingten, einzig möglichen und richtigen Basis der Musik sei. Wallaschek ist der Ansicht, daß alle theoretischen Versuche unserer Vorfahren, welche nach vielem Irren und Suchen schließlich zur Aufstellung unserer heutigen diatonischen Skala führten, nichts anderes gewesen seien „als ein Kampf um die Stimmung innerhalb dieser Skala". Die Gelehrten sind über diesen Punkt jedoch noch keineswegs einig, denn das durch die Instrumente festgestellte Tonmaterial läßt auch verschiedene Deutungen zu und manche Forscher sind der Ansicht, daß die von den Instrumenten herrührende Tonleiter von der in der Praxis angewandten auch verschieden sein könne. Die ältesten Überlieferungen der Musikgeschichte bei den Völkern des Altertums weisen jedoch immer wieder auf eine ursprüngliche fünfstufige diatonische Skala (ohne Halbtonintervall), die sog. archaistische Tonleiter, hin.

Somit liefert uns die Musik der Naturvölker im Verein mit den Manuskripten der Chinesen und dem wenigen, was wir über die Musik der alten Inder und Araber wissen, den Beweis, daß die Uranfänge der Musik sich bis auf die Steinzeit zurückverfolgen lassen.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß auch die großen Kulturvölker des Altertums, die Ägypter, Israeliten und Griechen, der Musik eine wichtige Rolle in ihrer gesamten Lebensorganisation zuwiesen. Ihrer höheren geistigen Veranlagung entsprechend, machten sie die Musik in erster Linie der feierlichen Gottesverehrung dienstbar und eröffneten ihr

damit ein edleres Ziel. Ganz besonders war dies in Ägypten, diesem uralten Kulturlande, der Fall, wo alle Zweige des Geisteslebens, Staatswesen, Kunst und Wissenschaft in engster Beziehung zur Religion standen, und die höchste Macht in den Händen der Priester lag. Die Priesterkaste hatte daher auch die Pflege der Musik übernommen und die schon frühzeitig auf einer verhältnismäßig hohen Stufe der Entwicklung stehende Kunst mit dem konservativen Geiste Ägyptens viele Jahrhunderte hindurch unverändert erhalten. Die zahlreichen Malereien und Skulpturen an den Wänden der Grabdenkmäler lassen uns mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß auch die Musikpflege der hohen Kultur dieses mächtigen Reiches entsprach, denn die Abbildungen der feierlichen Totenfeste zeigen ganze Scharen von Sängern, Sängerinnen und anderen männlichen und weiblichen Musikern, welche die mannigfaltigsten Instrumente handhaben. Es finden sich da Harfen der verschiedensten Größen und Formen, Gitarren, Mandolinen und Lauten, Lyren, Flöten aller Art, Trompeten und Schlaginstrumente, und aus den Inschriften geht hervor, daß die Musiker und Sänger, besonders die „Obersten des Gesanges", die auch „Sänger des Herrn der Welt" oder „Großsänger des Königs" genannt wurden, eine sehr geachtete Stellung einnahmen. Über die Art des Gesanges selbst fehlt uns allerdings jeder Anhaltspunkt, doch ist anzunehmen, daß die ägyptische Musik bereits ein harmonisches Zusammenklingen mehrerer Töne kannte, da jene zahlreichen Musikinstrumente gewiß gleichzeitig gespielt wurden und wohl nicht allein im Einklang ertönten. Auch sind die Harfenspieler oft mit beiden Händen in die Saiten greifend dargestellt, was ebenfalls für ein Zusammenklingen verschieden tönender Saiten spricht.

Die mathematisch so hochgebildeten Ägypter besaßen sicherlich auch schon eine feststehende Musiktheorie, welche sich auf die an dem Griffbrett ihrer Lauteninstrumente gemachten Erfahrungen gegründet haben dürfte und Geheimwissenschaft der Priesterkaste war. Mit dem Untergange des großen Pharaonenreiches geriet auch die Musik vollständig

in Verfall, jedoch nicht, ohne daß sie vorher zwei anderen bedeutenden Völkern wertvolle Anregungen vermittelt hätte. Sowohl Moses, der große Gesetzgeber der Israeliten, als Pythagoras, der griechische Philosoph und Mathematiker waren an ägyptischen Priesterschulen in die Geheimnisse ägyptischer Wissenschaft eingeweiht worden, und ebenso wie ersterer gar manche der erlernten Gesänge für den hebräischen Tempelgesang verwertete, brachte letzterer ägyptische Musikwissenschaft mit der griechischen Musiktheorie in Einklang.

Von allen Völkern des Altertums waren die Israeliten die einzigen, welche nur an einen Gott glaubten und ihre ganze Verehrung und Anbetung auf dieses eine höchste Wesen konzentrierten. Ihr Kultus war daher ein in sich abgeschlossener, einheitlicher, das ganze Leben gestaltete sich ihnen zur Religion, und auch die Musik bewegte sich naturgemäß nur in diesen enggezogenen Grenzen. Die Bibel gibt uns manches wertvolle Zeugnis, daß die Israeliten hohe poetische Begabung besaßen, die Musik jedoch blieb hinter dem edlen begeisternden Schwunge, welcher z. B. die Preislieder Moses' und Myriams, das Loblied auf Jehovah, die Klagelieder des Jeremias, das Hohelied usw. kennzeichnet, um Bedeutendes zurück. Soweit sich dies heute noch mit Sicherheit feststellen läßt, wurden die geistlichen Lieder, die sog. Psalmen, im Tempel von einem Vorsänger angestimmt, welcher die an sich nicht rhythmisch gegliederten Texte mit freiem Vortrag, mehr sprechend als singend, der momentanen Eingebung folgend, zu Gehör brachte. Dieser rezitativischen, frei figurierenden Singweise, folgte dann der Chorgesang der Gemeinde, welcher, ebenfalls nur von dem Sprechrhythmus ausgehend, jeder musikalischen Gebundenheit entbehrte. Die einzelnen Psalmenabschnitte hatten oft weder gleiche Länge, noch gleiche Melodie und keinerlei musikalische Gliederung, doch waren Rhythmus und Melodie so beschaffen, daß sie leicht von der Gemeinde nachgesungen werden konnten. Die Psalmodie (der Psalmengesang) des hebräischen Tempelgesanges diente später auch den ersten Christen bei ihren religiösen Vereinigungen. Von den ursprünglichen Melodien

der hebräischen Psalmodie läßt sich im jüdischen Gottesdienste heute nichts mehr mit Sicherheit nachweisen, denn trotz des zähen Festhaltens der Juden an ihrem Glauben, waren sie doch für äußere Einflüsse so empfänglich, daß sie seit ihrer Zerstreuung in alle Welt vielfach die Sitten jener Länder annahmen, in welchen sie ihren Wohnsitz aufschlugen. So singen heute „die deutschen, italienischen, spanischen usw. Juden denselben Psalm nach untereinander völlig verschiedenen Weisen"*).

Einen Gewinn für die Entwicklung der Musik als Kunst bedeutete der jüdische Tempelgesang ebensowenig wie die Musikpflege der Ägypter. Erst den Griechen gebührt der Ruhm, die Musik zur selbständigen Kunst erhoben und die Grundlagen für die gesamte Musikentwicklung geschaffen zu haben. Dieses hochbegabte, mit reichem Schönheitssinn und feinem Gefühl für edle maßvolle Rhythmik ausgestattete Volk, dessen Werke der Poesie, der Architektur und bildenden Kunst uns noch heute als leuchtende Vorbilder erscheinen, war von der Natur dazu berufen, die ästhetische Bedeutung der Musik zu erkennen und aus dem unermeßlichen Reichtum der Töne die ersten wertvollen Gaben zu schöpfen. Hingegen war es dem griechischen Geiste noch nicht möglich, die Musik in ihrer innersten Wesenheit zu begreifen, ihren tiefen Gehalt zu erfassen und sie zu jener Höhe und Vollendung emporzuheben, welche Kunst und Wissenschaft auf allen anderen Gebieten erreicht hatten. Die Musik drang tief in das Leben der Griechen ein und wurde ein wichtiger Bestandteil der Erziehung und des Geisteslebens, doch war sie mehr Begleiterin der Poesie, Rhetorik, Mimik und des Tanzes, denn selbständige Kunst, und mehr Verstandes- als Gemütssache. Dieser Verbindung von scharfem Verstande und künstlerischem Schaffensdrange verdanken wir ein Tonsystem, auf dessen Basis wir noch heute weiterbauen. Die frühzeitig entwickelte Poesie der Griechen mit ihren, auf feinem rhythmischen Gefühl und sprachlichem

*) A. W. Ambros, Geschichte der Musik.

Wohlklang beruhenden, streng gegliederten Versformen brachte es mit sich, daß bei den Sängern und Zuhörern der Wunsch erwachte, auch die Töne nach meßbaren Intervallen zu gliedern, und deren Länge und Kürze nach bestimmten Gesetzen zu regeln. So befaßten sich die vornehmsten Dichter und Gelehrten Griechenlands damit, das Verhältnis der Töne zueinander, deren Entstehung und Veränderung, Wohlklang und Tonfolge eingehend zu studieren. Namen wie Olympos, Terpander, Archilochus, Pythagoras, Lasos, Pindar, Ptolemäus usw. bleiben für immerwährende Zeiten mit der Musikgeschichte eng verknüpft.

Die griechische Sage führt den Ursprung der Musik auf die Götter zurück, in deren Reich es überall singt und klingt, sei es nun, daß Apollo mit der Lyra im Arm, umgeben von den Musen durch sein Saitenspiel die Festgelage der Götter verherrlicht, sei es, daß Dionysus beim ausgelassenen Bacchanal Flöten, Pauken und Zimbeln erklingen läßt, oder Pan auf seiner Hirtenflöte den Tanz der Nymphen begleitet. Musik ist jedoch nicht allein Vorrecht der Olympbewohner, auch die Menschen greifen zur Lyra, um mit Gesang, Spiel und Tanz die Götter zu preisen. Aus jener Zeit, wo Mythos und Geschichte noch ineinander fließen, stammen die sagenhaften Gestalten der großen Sänger Orpheus, Thamyris, Pamphos, Homer u. a. Der früheste Gesang erklang wohl nur zum Lobe der Götter, aber gar bald wurde er auch Freudenbringer beim Festmahle und erzählte von den Taten der Helden; ebenso hatte auch die Trauer schon frühzeitig musikalischen Ausdruck gefunden. Einer der ältesten Gesänge war das Linoslied, ein Klagegesang um den Knaben Linos, den Sohn Uranias, welcher in blühender Jugend den Tod fand. Der Sage nach soll Pamphos zum erstenmal diesen Gesang am Grabe des Linos angestimmt haben.

Die Sänger, welche im Liede von den großen Heldentaten der Griechen, dem Argonautenzug, dem Kampf um Troja, von den Abenteuern des Odysseus und anderer von den Göttern beschützter Helden erzählten, hießen Rhapsoden; ihr edelstes Vorbild war die sagenumwobene Gestalt Homers.

Aus den Gesängen Homers und Hesiods ersehen wir, daß der Rhapsode bei keiner Volksfestlichkeit fehlen durfte, und daß er als angesehener Gast der Könige, Heerführer und Vornehmen die Zuhörer durch seinen Gesang in Begeisterung versetzte und oft bis zu Tränen rührte.

Bei den großen öffentlichen Spielen, den olympischen, pythischen und nemeischen, ertönten Preislieder zu Ehren der Sieger, und selbst die Staatsgesetze wurden dem Volke, in Sprüche gefaßt, mit Hilfe des Gesanges übermittelt; ebenso die Lehren der Priester in den didaktischen Gesängen, den Gnomen.

Neben diesen und den frühesten epischen Gesängen gehörten die traditionellen Hymnen, welche an den Festen der einzelnen Götter zu deren Lob und Preis angestimmt wurden, zu den wichtigsten Erzeugnissen frühester griechischer Musik. Während der Gesang des Rhapsoden sich fast nur in rezitierender Deklamation bewegte, legte der Hymnengesang, welcher von dem Kitharoden (Spieler der Kithara*) angestimmt wurde, bedeutend mehr Gewicht auf den musikalischen Vortrag. Aus den Hymnen, die bei den Opferfesten und feierlichen Prozessionen vom Kitharoden gesungen und vom Volke mit begeisterten Zwischenrufen begleitet wurden, entwickelte sich allmählich das Chorlied. Mehr und mehr ging die Pflege und Ausübung der Musik aus den Händen der Kitharoden- und Sängergilden in die Allgemeinheit über, und neben den epischen und den Hymnengesang trat der lyrische Gesang, welcher schon dem Gefühl des einzelnen und den Begebenheiten des täglichen Lebens Rechnung trug.

Zu den höchsten Erzeugnissen griechischer Poesie in Verbindung mit Musik gehören die teils dithyrambischen, teils erhabenen Hymnen des Arion und Pindar, die feurigen Oden der Sappho und die kräftigen, lebensfrischen Oden des Alkäus auf die Freiheit, die Liebe, den Wein usw. Ins

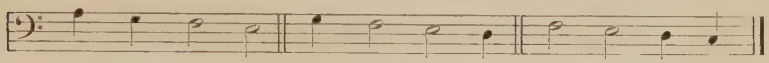
*) Das älteste Musikinstrument der Griechen, die Lyra, wurde, wie es scheint, ohne wesentlichen Unterschied auch Kithara oder Phorminx genannt.

tägliche Leben griffen die heiter tändelnden anakreontischen Liebeslieder, der Päan als Bittgesang an die Gottheit, der Threnos als Klagegesang bei der Totenbestattung und der Hymenäos als feierlicher Hochzeitsgesang über. Unseren heutigen Volksliedern dürften die Hirten-, Schnitter-, Weber- und Ammenlieder am nächsten gekommen sein, während die Skolien, die geselligen Tischlieder, annähernd die Stellung unseres heutigen Kunstliedes einnahmen und in musikalischer Beziehung durch die feinere Berücksichtigung des Textgehaltes, sowie durch die nüancierteren Stimmodulationen zu dem besten gehörten, was der griechische Gesang in musikalischer Beziehung geleistet hat. Nichtsdestoweniger stand die musikalische Form aller griechischen Gesänge weit hinter ihrer poetischen Form zurück. Der Gesang, welcher sich auf eine monotone Melodie und Begleitung derselben durch ein Instrument im Einklang oder in der Oktave beschränkte, konnte für unsere heutigen Begriffe in seiner Dürftigkeit neben der Poesie nur eine ganz untergeordnete Rolle spielen. Der Rhythmus allein, welcher sich nach dem Metrum des Textes richtete, war belebt und prägnant gestaltet, so daß er gewissermaßen den Lebensnerv der griechischen Musik bildete.

Einen ungleich höheren Entwicklungsgrad als die praktische Musikübung hatte die Theorie mit Hilfe mathematischer Berechnung erreicht und eine kurze Darlegung derselben dürfte gewiß allgemeinem Interesse begegnen, da die ganze spätere Musiktheorie auf der griechischen fußt. Eine Mehrstimmigkeit in unserem Sinne kannten die Griechen nicht, daher ist ihre Musiktheorie nicht wie unsere heutige als Harmonielehre, sondern nur als Melodielehre (Skalenlehre) zu verstehen. Der Begriff Harmonie bedeutete für sie nichts anderes als die regelrechte Folge der Töne (nicht deren Zusammenklang), ihre Anordnung nach Klanggeschlecht, Tonart und Rhythmus und das schöne Verhältnis der einzelnen Glieder eines Gesanges in ihrer Zusammengehörigkeit.

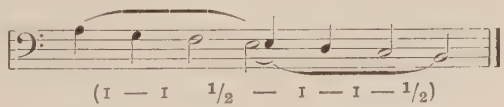
Das gesamte Musiksystem basiert auf dem ältesten Saiteninstrument der Griechen, dem viersaitigen Tetrachord,

dessen vier Saiten eine Quart bildeten, welche zwei Ganztonstufen und eine Halbtonstufe umfaßte. Je nach der Lage des Halbtones unterschied man dreierlei Arten des Tetrachords: das dorische, das phrygische und das lydische:



dorisch (1 — 1 — 1/2) phrygisch (1 — 1/2 — 1) lydisch (1/2 — 1 — 1)

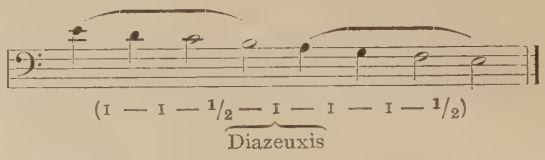
Ein wesentlicher Unterschied zwischen unserer und der griechischen Musik besteht darin, daß, während wir die Tonleitern von unten nach oben zählen, die Griechen stets von oben nach unten zählten, wie dies aus den vorliegenden Beispielen ersichtlich ist.

Mit Terpander aus Lesbos (um 670 v. Chr.) begann die Musiktheorie feste Formen anzunehmen, ja er kann als der eigentliche Schöpfer derselben bezeichnet werden, da er alle zu seiner Zeit in Griechenland gebräuchlichen Sangesweisen sammelte, ihre charakteristischen Merkmale studierte und daraus jene natürlichen Gesetze der Schönheit ableitete, welche auch viel später noch den Grundstock der griechischen Musikpflege bildeten. Terpander war der erste, welcher homerische Rhapsodien verbreitete und selbstverfaßte Hymnen, Proömien (kurze Anrufungen der Götter), Skolien usw. mit Begleitung eines selbsterfundenen Saiteninstrumentes, der siebensaitigen Kithara oder Phorminx, vortrug. Durch diese neugeschaffene Kithara hatte er die verfügbare Tonreihe von vier auf sieben Töne erweitert und damit eine wesentliche Bereicherung des Musiksystems erzielt. Hergestellt hatte er das Instrument, indem er zwei dorische Tetrachorde in der Weise miteinander verband, daß der mittelste Ton gemeinsam blieb.

(1 — 1 1/2 — 1 — 1 — 1/2)

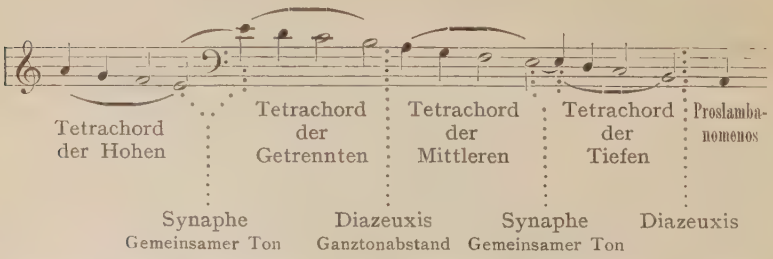
Siebensaitige Kithara des Terpander.

Diesen sieben Tönen fügte Pythagoras, der große Mathematiker, einen achten hinzu, indem er zwei dorische Tetra-

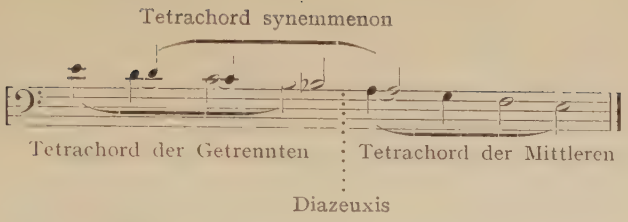
chorde im Ganztonabstand (Diazeuxis) nebeneinander stellte. Diese acht Töne hießen das Octochord oder Diapason.



Oktochord (Diapason) des Pythagoras.

Später wurden diesem Diapason noch zwei gleiche Tetrachorde hinzugefügt, indem eines nach oben, eines nach unten in der Weise angesetzt wurde, daß der Schlußton des einen den Anfangston des anderen bildete (Synaphe = gemeinsamer Ton). Zur Vervollständigung der zwei Oktaven trat in der Tiefe noch ein Ton hinzu, der sog. Proslambanomenos = der Hinzugefügte. Diese Tonreihe hieß nun das vollständige unabänderliche System (systema teleion ametabolon).

Systema teleion ametabolon. Das vollständige unabänderliche System.

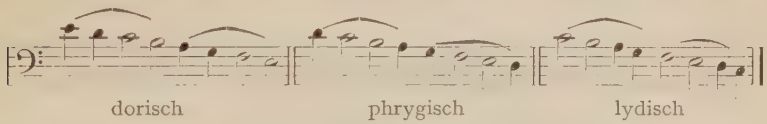
Dieses System, welches keinerlei Modulation fähig war, konnte jedoch den so fein empfindenden griechischen Theoretikern nicht lange genügen und sie versuchten daher, die beiden mittleren Tetrachorde in der Weise zu verändern, daß sie über den höchsten Ton des „Tetrachords der Mittleren" (siehe Notenbeispiel oben) statt des diazeuktischen Ganztones einen Halbton setzten, wodurch neben dem „Tetrachord der Getrennten" ein besonderes „Tetrachord der Verbundenen" (Synemmenon) entstand.



Systema teleion metabolon. Das modulationsfähige System (die beiden mittleren Tetrachorde).

Dieses System hieß im Gegensatz zu dem modulationslosen das „modulationsfähige System“ (systema teleion metabolon).

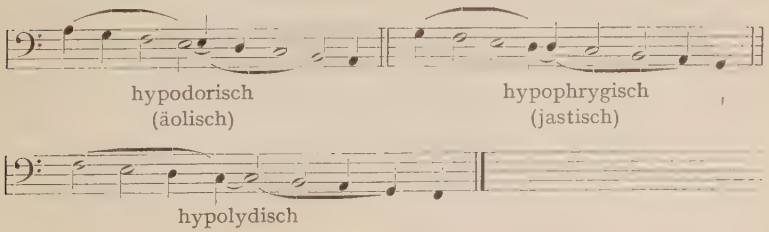
Durch verschiedene Oktavenausschnitte aus dem systema teleion ametabolon entstand eine Anzahl von Tonarten, welche sich durch die abweichende Lage der Halbtonstufen voneinander unterschieden. Die drei ältesten und Haupttonarten waren die dorische, phrygische und lydische, den



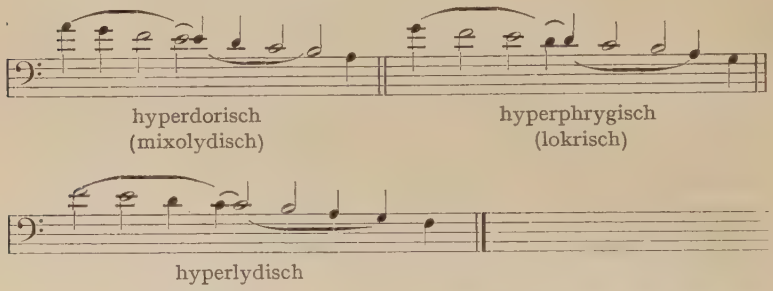
ältesten Tetrachorden entsprechend, und unter diesen spielte die dorische Tonart die Hauptrolle, ähnlich wie bei uns die Durtonleiter.

Aus diesen Haupttonarten wurden verschiedene Nebentonarten gebildet, und zwar:

I. durch Untenansetzung des oberen Tetrachords mit gemeinsamem Mittelton und Ergänzung der Oktave durch den diazeuktischen Ganzton die Hypotonarten: hypodorisch (auch äolisch genannt), hypophrygisch (oder jastisch) und hypolydisch.



II. Durch Obenansetzung des unteren Tetrachords mit gemeinsamem Mittelton und Ergänzung der Oktave durch den diazeuktischen Ganzton die Hypertonarten: hyperdorisch (oder mixolydisch), hyperphrygisch (oder lokrisch) und hyperlydisch.



Die gebräuchlichsten aller dieser Tonarten waren die dorische, phrygische, lydische, mixolydische, hypodorische, hypophrygische und hypolydische.

In der weiteren Ausgestaltung der griechischen Musiktheorie, der in alle Einzelheiten zu folgen uns hier zu weit führen würde, erkannten die Theoretiker auch sämtliche chromatischen und enharmonischen Zwischenstufen der einzelnen Töne, und auf dieser Grundlage weiterbauend, gelangten sie dazu, ihre Oktavengattungen in verschiedener Weise zu transponieren. Ptolemäus stellte die ersten Transpositionsskalen fest, welche die gleichen Namen führten, wie die sieben oben genannten Oktavengattungen, und spätere Gelehrte brachten es bis zu 15 Transpositionsskalen.

Wie ausgebildet die Chromatik und Enharmonik der Griechen bereits war, davon gibt uns auch ihre Notenschrift Zeugnis, welche für jede Tonart und für jedes Klanggeschlecht (diatonisch, chromatisch oder enharmonisch) verschiedene Notenzeichen kannte (es gab deren über 1600). Die Notenschrift war aus den Buchstaben des griechischen Alphabets gebildet, die bald in aufrechter, bald in liegender, schiefer oder verkehrter Richtung, oder auch geteilt angewendet wurden. Die älteste Notenschrift Krusis war hauptsächlich für das Instrumentenspiel vermeint und war von Haus aus

diatonisch, da sie die Chromatik und Enharmonik eines und desselben Tones durch Umlegen oder sonstige Veränderung eines und desselben Buchstaben ausdrückte. Die spätere Notenschrift Lexis galt in erster Linie dem Gesange und war von Anbeginn an chromatisch-enharmonisch angelegt. Die Lexis bezeichnete die Mittelpartie des systema teleion von f^1—e durch ein vollständiges von oben herablaufendes Alphabet mit regelrechten Buchstaben. Jeder Halbton verfügte über drei Buchstaben, so daß jede chromatische oder enharmonische Versetzung durch einen besonderen Buchstaben ausgedrückt wurde. Nicht minder vielfältig waren die Taktzeichen, deren es besondere für zwei-, drei-, vier- und fünfzeitigen Takt, ebenso wie für die Pausen gab.

Das wichtigste Kapitel der griechischen Musiklehre jedoch war die Lehre von der Melodie, dem Melos. Die einzelnen Glieder einer Melodie bewegten sich meist innerhalb eines Tetrachords, doch gab es die verschiedensten Möglichkeiten, in ein anderes Tetrachord, oder in eine andere Tonart überzugehen, und es bestanden hiefür die umfassendsten Regeln, denn Schönheit und Ebenmaß der Melodie waren ja für die Griechen das eigentliche Wesen der Musik. Der edle, nach den Gesetzen der Schönheit maßvoll gehaltene und ebenmäßig gegliederte Melos erreichte seinen Höhepunkt in den Oden des Pindar (522—442 v. Chr.), von deren Klang wir uns leider heute keine Vorstellung mehr machen können, denn die Musikgeschichte muß sich damit begnügen „nach flatternden Schatten, so gut es gehen will, schwankende Umrisse zu zeichnen“*). Jene einfachen, aber wohlgestalteten und so ganz aus dem Sprachrhythmus hervorgegangenen Melodien mögen vielleicht eine große Ausdrucksfähigkeit erreicht haben, jedenfalls boten sie dem musikalischen Auffassungsvermögen und dem Schönheitsbedürfnisse der Griechen einen wahrhaft erhebenden Genuß. Das Überhandnehmen der Chromatik scheint eine Verweichlichung und Überkünstelung des Melos herbeigeführt zu haben und allmählich trat der unausbleibliche Verfall ein. Zur Zeit der

*) A. W. Ambros, a. a. O.

mazedonischen Herrschaft nahm das Instrumentenspiel die Hauptrolle in der Musikpflege ein, doch finden sich auch aus jener Epoche keinerlei Nachrichten über eine Mehrstimmigkeit in unserem Sinne.

Als Griechenland zur römischen Provinz herabgesunken war, trat auch die griechische Musik in den Dienst der römischen Imperatoren und Vornehmen und büßte dabei ihren ästhetischen und ethischen Gehalt ein. Die wertvollsten Überlieferungen griechischer Musik haben sich durch Vermittlung des Orients in der griechisch-orthodoxen Kirche erhalten.

Die Römer, welche sich in allen ihren Kunstbestrebungen mehr nachahmend, als selbstschaffend und erfindend betätigten, entlehnten auch ihre Musik größtenteils von den Griechen, und was sie selbst schufen, entbehrte dementsprechend jeder Ursprünglichkeit. Musik als solche spielte bei den Römern eine ziemlich untergeordnete Rolle, sie war nicht Bildungselement, sondern nur Genußmittel und wurde bei festlichen Gelegenheiten freudiger und trauriger Art meist nur von Freigelassenen oder Sklaven ausgeführt. Mit der zunehmenden Sittenlosigkeit des zerfallenden Reiches sank auch die Musik auf die tiefste Stufe wüster Entartung. Nur einzelne Gelehrte und Schriftsteller beschäftigten sich noch mit der griechischen Musiktheorie und erläuterten diese in lateinischer Sprache. So bildeten die Werke des Boetius (ca. 475—524), welcher die schwierigen Regeln des griechischen Gesanges zu popularisieren versuchte, die Hauptquelle, aus welcher später die Mönche des Mittelalters ihre theoretischen Kenntnisse schöpften.

Erst als auf den Trümmern des klassischen Altertums eine ganz neue Weltanschauung erblüht war, als die christliche Religion auf das Leben und den Entwicklungsgang der Völker einen mächtigen, veredelnden Einfluß nahm, erwuchs auch der Musik eine neue Aufgabe, und sie begann als christliche Kunst höheren, erhebenderen Zielen zuzustreben.

II. Die Musik in der christlichen Kirche — die Entwicklung der Musiktheorie.

Nun wir den Werdegang der Musik im Altertum von ihren ersten Anfängen bis zu dem damaligen Höhepunkt der Entwicklungsfähigkeit verfolgten, staunen wir über den Reichtum an Tonmaterial und die Fülle theoretischer Kenntnisse, welche der Musikwissenschaft jener Zeit bereits zu Gebote standen. Dürftig und nichtssagend hingegen erscheint die praktische Ausübung der Musik, der jedwede harmonische Grundlage fehlte. Es darf uns dies aber nicht befremden, ist doch Musik die einzige Kunst, welche weder in der Natur noch im Menschen ein Vorbild findet, welcher jegliche Anlehnung an äußere Vorgänge fehlt, denen sie ihre Formen nachbilden könnte. Die Musik mußte alle Ausdrucksmittel, die ihr innerstes Wesen verkörpern sollten, rein aus sich selbst heraus schaffen, und erst, nachdem dies geschehen war, ließ sich der äußeren Form warm pulsierendes Leben einflößen, konnten Verstand und Gemüt im Reiche der Töne harmonisch verschmelzen. So weit kam die Musik im Altertum jedoch noch nicht; die Griechen hatten wohl eine Ahnung von der Ausdrucksfähigkeit der Tonsprache, aber es fehlte ihnen die Fähigkeit, sie zur Geltung zu bringen. Der klassische Geist des Altertums war noch nicht reif genug, um das innerste Wesen der Musik zu erfassen, selbst den Griechen war sie mehr Formsache und Begleiterin ihrer poetischen Erzeugnisse denn Selbstzweck. Bei den Israeliten erstarrte sie in den rezitierenden Formen des Psalmengesanges, und erst der Geist des Christentums vermochte die Musik in jene Bahnen zu lenken, welche sie zur edelsten Ausbildung führen sollten.

Das Christentum gab dem Seelenleben der Menschen eine neue Richtung, es vertiefte den Gottesbegriff und bahnte

eine Umgestaltung der menschlichen Gesellschaft an, indem es deren individuelle Empfindungen und als edelste derselben die mitteilende Nächstenliebe wachrief. Immer tiefer drang die christliche Gesinnung in das Gefühlsleben ein, die ahnungsvolle Sehnsucht nach dem Übersinnlichen weckend, und nun begann die von religiöser Begeisterung erfüllte Seele in der Musik das erhabenste Ausdrucksmittel ihrer heiligsten Gefühle zu ahnen. Wenn die ersten Christen sich zum Gebete versammelten, stimmten sie fast unbewußt ein Loblied zu Ehren des höchsten Wesens an — von der allgemeinen Begeisterung getragen pflanzte sich der Klang von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund fort, die Seele aber schwang sich damit empor und fühlte sich in ekstatischer Verzückung der Gottheit nahe.

So empfing die Musik von der Kirche die edelste und reichste Anregung. Die Verherrlichung Gottes, die Leiden des Erlösers, die Beziehungen des Menschen zum Heiland, den Inhalt der heiligen Schrift, dies alles sollte der Gesang wiedergeben und verherrlichen, doch fehlten ihm hiezu noch alle geeigneten Ausdrucksmittel, denn selbst das freudigste Gottesbewußtsein, die wärmste Inbrunst der Gefühle allein vermochten nicht, ihm musikalische Schönheit zu verleihen. Er mußte vorerst an bestehende Formen und Gesetze anknüpfen. Solche waren dem Gesang ebenso in der jüdischen Psalmodie wie in den Überresten der griechischen Hymnodie gegeben. Die Psalmodie wurde zur Grundlage jenes ersten Kirchengesanges, an welchem die gesamte Gemeinde teilnahm, dessen Charakter daher ein durchaus volksmäßiger sein mußte, während die vollendeten Formen der altklassischen Poesie erst später von gelehrten Theologen zu kunstvollen Hymnen ausgestaltet wurden.

Bei dem frühesten christlichen Kirchengesang, welcher zunächst den jüdischen Tempelgesang unverändert aufgenommen hatte, dürfte ein Vorsänger die Psalmen in rezitativischer Weise vorgetragen haben, während das Volk durch refrainartige Zurufe (Allelujah, Kyrie, Amen) die Pausen des Gesanges ausfüllte. Das Allelujah des hebräischen Tempel-

gesanges, das am Schlusse der Psalmen von der ganzen Gemeinde gesungen wurde, diente später auch unter dem Volke allgemein als freudiger Zuruf der Krieger und Landleute und ging sogar in den Kindergesang über. Beim Gottesdienste wurde das Allelujah am Schlusse des Gesanges schon frühzeitig durch längeres Aushalten der Töne und jubelndes Ausklingen derselben, besonders der Endsilbe, zu einem charakteristischen Freudenruf ausgestaltet. Aus diesem und den anderen Zwischenrufen der Gemeinde ging der sog. Responsoriengesang der abendländischen Kirche hervor. In den Pausen zwischen den Psalmen stimmte der Vorsänger auch oft einen besonderen, der momentanen Inspiration entspringenden freien Lobgesang an, der zur Erbauung und Belehrung seiner Zuhörer dienen sollte und sowohl dem Texte nach als in musikalischer Form völlig frei erfunden und durchaus volksmäßig war. Solche Improvisationen hießen cantica spiritualia oder psalmi maioris und sind für die spätere Entwicklung des Kirchengesanges nicht ohne Bedeutung. Zu den beliebtesten derselben gehörten der Lobgesang des Zacharias (Lukas 1, 68—79), Benedictus Dominus Deus Israel und der Lobgesang der Maria (Lucas 1, 46—55) Magnificat anima mea. Der heilige Augustin berichtet, daß die Sänger in ihrer religiösen Begeisterung und Freude oft ganz auf den Text vergaßen und ein wortloses Jubeln anstimmten. Aus diesem ganz ursprünglich naiven Freudengesang gingen die späteren Jubilationen und Sequenzen hervor.

So wie die Responsorien wurden auch die Lobgesänge (cantica) zu Ehren Gottes, Maria oder der Heiligen von der ganzen Gemeinde im Chore gesungen. Selbstverständlich war dieser Gesang einstimmig, sein frommer Inhalt bildete für die andächtigen Christen die Hauptsache, während die Melodien, welche dem Volksgesange verwandt, leicht faßlich und sangbar sein mußten, Nebensache blieben. Sie wurden daher auch noch nicht aufgeschrieben. Aus der allerersten Zeit des Christentums stammen die cantica Sanctus, Sanctus, Sanctus, in der byzantinischen Kirche als Trishagion

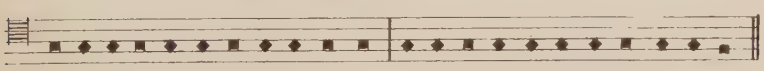
(dreimal heilig) bekannt, und der Weihnachtsgesang der Engel (Lucas 2, 14) Gloria in excelsis Deo. Vom 4. Jahrhundert an begann man die Psalmen auch als Antiphone, d. h. als Wechselgesänge, zu singen.

So war der christliche Gesang während der ersten drei Jahrhunderte vorwiegend einfacher Volks- und Gemeindegesang, der unmittelbare Ausdruck tiefempfundener seelischer Erregung. Die Kirche jedoch erkannte schon frühzeitig die Bedeutung der Musik als Mittel zur Erbauung der Andächtigen und zur Verherrlichung der göttlichen Idee und nahm von nun an die Ausgestaltung der Kirchenmusik in die Hand. Dabei konnte es sich vorerst nur um den Gesang handeln, und aus dem zuerst einstimmigen, später mehrstimmigen Gesange entwickelte sich unser ganzes festgefügtes Tonsystem — zuerst die Gesetzmäßigkeit der Intervallschritte, die Gliederung der Tongänge zu rhythmischen Sätzen und Perioden, dann die Zusammenfassung bestimmter Töne zu harmonischen Akkorden. So verdankt die Musik ihre theoretische Grundlage, sowie die Methode der praktischen Ausführung derselben einzig und allein der katholischen Kirche. Nur die ganze Macht und ausschließliche Herrschaft der Kirche mit ihrem starren Formensinn und ihren strengen liturgischen Gesetzen konnte eine so große Aufgabe lösen; und wenn sich auch später die Musik aus ihren Fesseln befreien mußte, um sich noch höher emporschwingen und auch rein menschlich werden zu können, so gebührt doch der Kirche der Ruhm, die wichtigsten und unumstößlichen Fundamente für die gesamte Musikentwicklung gelegt zu haben.

Da sich die ersten musikalischen Bestrebungen der Kirche zumeist auf die Form beschränken mußten, so konnte sie auch dem neu erstehenden Gesange vorerst nichts anderes geben als die leere Form. Die Kirche nahm das griechische diatonische System, soweit es sich in den Überlieferungen römischer Schriftsteller erhalten hatte, zur Basis ihrer weiteren Studien und mit dem Tonsystem auch die auf demselben beruhende Methode der Melodiebildung, die syllabisch*)

*) Ein Ton auf jeder Silbe.

rezitierende rhythmische Textdeklamation mit dem belebenden Wechsel ganzer und halber Noten.

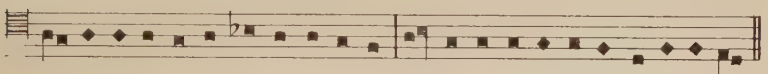
Ambrosius, Erzbischof von Mailand (333—397), kann als eigentlicher Begründer des auf bestimmten Tonordnungen fußenden Kirchengesanges angesehen werden. Er führte in seiner Diözese die in der byzantinischen Kirche gebräuchliche Form des Psalmengesanges als Antiphonengesang (Wechselgesang), sowie auch die nach griechischen Vorbildern verfaßten Hymnen ein und verpflanzte hiemit den Gesang der byzantinischen Kirche nach Italien, wo dieser allein die Vorbedingungen zur weiteren Ausgestaltung finden konnte. Ambrosius führte die Hymnen, welche anfänglich ihrer kunstmäßigen Form und ihres dogmatischen Inhaltes wegen nicht für das Volk bestimmt waren, beim öffentlichen Gottesdienste ein und erhob sie dadurch zum Kirchenlied. Ambrosius verfaßte selbst zahlreiche Hymnen, doch ist es fraglich, ob auch der nach ihm benannte „Ambrosianische Lobgesang", das herrliche, seine Wirkung noch heute nicht verfehlende „Te Deum laudamus", tatsächlich von ihm verfaßt wurde. Ein Charakteristikum des ambrosianischen Gesanges ist dessen belebter Rhythmus, der Wechsel von ganzen und halben, langen und kurzen Noten, welcher dem Gesang ein frisches, lebendiges Gepräge verlieh, trotz seiner Dürftigkeit in melodischer Beziehung. Er scheint größtenteils eine Art musikalischer Rezitation auf einem und demselben Ton gewesen zu sein, und die Melodieführung beschränkte sich fast ausschließlich auf das Heben oder Senken der Töne um eine Sekunde, Terz, Quarte oder Quinte bei den Schlußfällen.

In exi - tu Is - rael de Aegypto domus Jacob de po-pulo bar-ba-ro.

Ambrosianischer Gesang*).

*) Aus Joh. Nic. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 1788 bis 1801. Beispiel, welches Franchinus Gafor in seiner „Musica pratica" v. J. 1496 zur Darlegung der Verschiedenheiten zwischen dem ambrosianischen und dem gregorianischen Gesange anführt (Denselben Text in gregorianischer Fassung siehe S. 31.)

Während Ambrosius die in lateinischer Sprache verfaßten Hymnen noch von der ganzen Gemeinde im Chore singen ließ, wurde der Kirchengesang bald darauf durch die Bemühungen der Kleriker, ihn immer kunstvoller zu gestalten, durch die Erhebung der Kirche unter Konstantin dem Großen zur Staatskirche (324) und durch die sich immer einheitlicher ausbildende feste Organisation der Liturgie in neue Bahnen gedrängt. Der Anteil der Gemeinde am Kirchengesange beschränkte sich demzufolge allmählich auf einzelne liturgische Formeln, und die eigentliche Ausübung der kirchlichen Gesänge ging in die Hände schulmäßig ausgebildeter Kleriker über. Schon die Päpste Sylvester (314—335) und Hilarius (461—468) errichteten sogenannte Sängerschulen, welche jedoch nur auf einzelne Kirchengemeinden beschränkt blieben. Erst Papst Gregor der Große (590—604) faßte den wahrhaft großen Gedanken, in Rom eine Sängerschule zu gründen, welche ihre Schüler in die Welt hinaussenden sollte, um das Christentum zu verbreiten und den Gesang der katholischen Kirche in allen Gemeinden einheitlich zu gestalten und zu regeln. Es ist fast mit Sicherheit anzunehmen, daß Gregor keine neue Gesangsweise einführte, sondern nur die in den verschiedenen Ländern gebräuchlichen Kirchengesänge sammelte und redigierte und die kirchliche Liturgie in bezug auf die Musik (hauptsächlich den Antiphonengesang und die Gradualien) feststellte. Nichtsdestoweniger verlieh er dem Kirchengesang insofern ein verändertes Gepräge, als er dabei viele von Ambrosius bevorzugte Hymnen ausschied. Sein Hauptwerk, das Antiphonarium oder Responsorium, enthält alle für den Gottesdienst bestimmten Wechselgesänge.

In dem Bestreben, den Kirchengesang einheitlich, erhebender und göttlicher zu gestalten, verbannte Gregor daraus alles, was an die Sinnlichkeit des weltlichen Volksgesanges erinnern konnte, so die rhythmische Textdeklamation mit ihren längeren und kürzeren Noten und die melismenartigen Verzierungen, mit welchen die Sänger jener Zeit schon ihre Vorträge auszuschmücken liebten. Der Gesang wurde ernst und feierlich, langsam schleppend, streng syllabisch, und er-

hielt nur durch die freie oratorische Vortragsweise etwas Leben. Nach und nach verlor der gregorianische Choral jedoch auch diese Freiheit und bewegte sich mit durchwegs gleichlangen Noten ohne Zeitmaß und rhythmischer Gliederung in abgemessenen Intervallschritten steif und eintönig dahin. Die gregorianische Methode hatte von vornherein

In exi-tu Is-ra-el de Aegypto domus Jacob de popu-lo bar-baro.

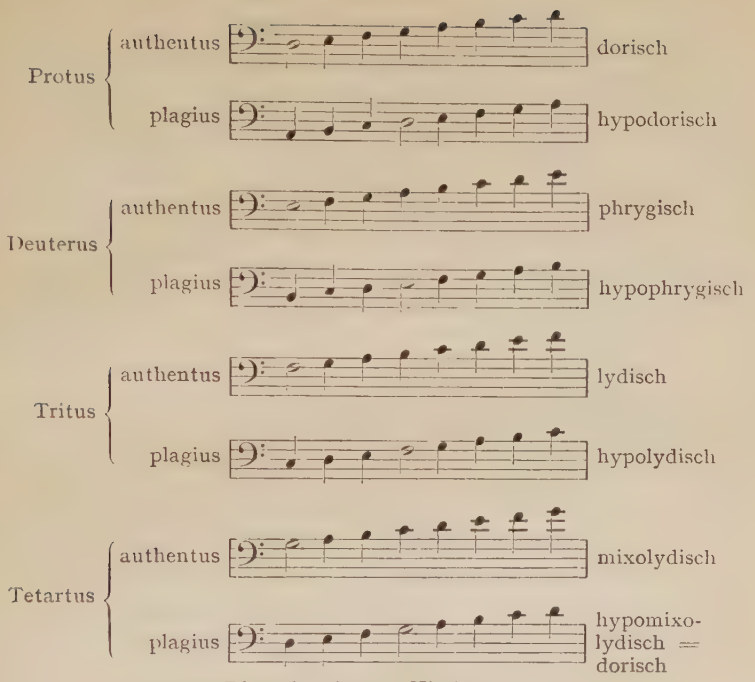
Gregorianischer Gesang*).

jeden Zusammenhang mit der Welt, jeden Versuch zur Verweltlichung abgeschnitten. Die streng syllabische Rezitation, welche auf die betonten und unbetonten Silben keine Rücksicht mehr nahm, stand in keinerlei Zusammenhang mit dem Texte, der Gesang wurde zur leeren Form, voll hohlem Pathos. Diese Methode brachte jedoch das eine Gute mit sich, daß durch die Loslösung des Gesanges vom Texte die musikalische Seite des Gesanges in den Vordergrund trat und hiedurch die ersten Bedingungen für den späteren Aufschwung der Musik gegeben waren. Mit Ausnahme einiger Gesänge, vor allem der Jubilationen, welchen die ambrosianische Vortragsweise erhalten blieb, bildete der gregorianische Gesang die Grundlage des gesamten Kirchengesanges bis zum 16. Jahrhundert. Aus dem gregorianischen Gesang, dem sogenannten cantus firmus oder cantus planus ging später der Choral hervor, während sich aus den Überresten der ambrosianischen Gesänge die spätere Figuralmusik, kurz die kunstmäßige Kirchenmusik entwickelte.

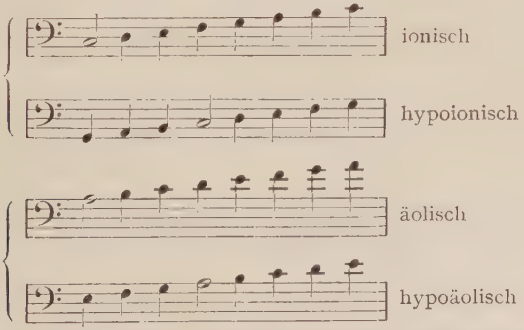
Die gregorianische Sängerschule hatte die Aufgabe, tüchtige Sänger heranzubilden, welche durch ihre schönen klangvollen Stimmen nicht nur die Herzen der Hörer erquicken, sondern auch die Heiligkeit des Gottesdienstes entsprechend

*) Aus Joh. Nic. Forkel a. a. O. Beispiel, welches Franchinus Gafor in seiner „Musica pratica" v. J. 1496 zur Darlegung des Unterschiedes zwischen dem gregorianischen und dem ambrosianischen Gesange anführt. (Denselben Text in ambrosianischer Fassung siehe S. 29.)

erhöhen sollten. Die Vereinigung mehrerer Sänger, welche während des Gottesdienstes im Halbkreis (corona) um den Altar Aufstellung nahmen, wurde Chor genannt, und die Schule zerfiel in mehrere solcher Chöre. Die hier ausgebildeten Sänger traten dann als Lehrer auf und gründeten neue Schulen. Karl der Große, König Pipin, der englische König Alfred nahmen sich des neuen Gesanges wärmstens an und ließen zu dessen Verbreitung Sänger aus Rom kommen. So stiftete Karl der Große die Sängerschulen von Metz und Soissons, und auf sein Ansuchen sandte Papst Hadrian 740 die beiden Sänger Petrus und Romanus an seinen Hof. Letzterer erkrankte auf dem Wege in St. Gallen und gründete dort die Jahrhunderte hindurch berühmte Klosterschule. Auch Bonifazius (Winfried), „der Apostel der Deutschen", stiftete Gesangschulen an Bischofssitzen und Klöstern, so im Jahre 744 in Fulda, später in Eichstädt und Würzburg.

Mithin war nun die Pflege des Gesanges hauptsächlich den Klöstern anheimgegeben, und die gelehrten Mönche befaßten sich auch vorzugsweise mit theoretischen Versuchen und mit dem Studium der griechischen Musiklehre, sich hiezu hauptsächlich der Schriften des Boetius bedienend. Schon die älteste christliche Theorie unterschied vier Tonarten Protus, Deuterus, Tritus, Tetartus, welche auf dem griechischen diatonischen System basierten (die griechische Chromatik hingegen war als zu weltlich und theatralisch verpönt). Obige Tonarten zerfielen in vier Haupttonarten, authentici, und vier Nebentonarten, plagales, und findet sich deren erste Erwähnung bei Flaccus Alcuin im 8. Jahrhundert. Im 10. Jahrhundert tauchten die Namen der griechischen Oktavengattungen und ihrer plagalen Nebenformen auf, wobei jedoch durch Mißverstehen einer Stelle des Boetius über das ptolemäische System der Transpositionsskalen die Namen der Oktavengattungen vertauscht wurden und die antiken Skalennamen eine gänzlich veränderte Bedeutung erhielten. Die Kirchentöne stellten sich demnach folgendermaßen dar:

Die acht ältesten Kirchentöne.

Gegen Ende des Mittelalters kamen zu diesen acht ursprünglichen Kirchentonarten noch zwei neue authentische nebst ihren plagalen hinzu, die ionische mit ihrer hypoionischen und die äolische mit ihrer hypoäolischen, welche unsere heutige C-Dur- und A-Mollskala theoretisch darstellten.

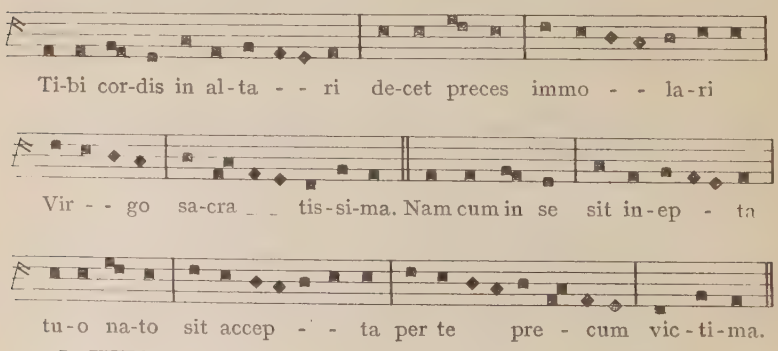


Die vier späteren Kirchentöne, welche zu unserem Dur und Moll überleiten.

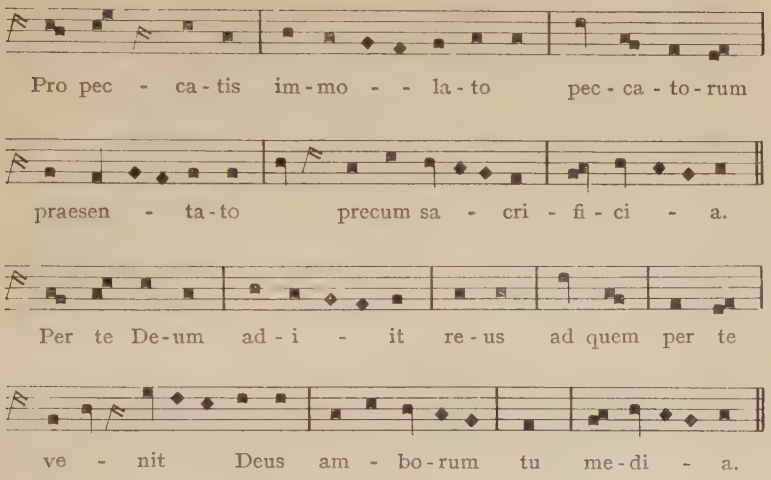
Die griechischen Oktavennamen finden sich zuerst in einem Traktat über Musiktheorie Alia musica, welches um 900 entstanden sein dürfte, dessen Autor jedoch unbekannt ist.

Im 9. Jahrhundert heben sich unter vielen anderen die Namen zweier Mönche, Notker Balbulus und Hucbald, besonders hervor, deren Arbeiten für die weitere Entwicklung des Gesanges von großer Bedeutung waren. Notker Balbulus, geb. 830, gest. 912, Mönch des Klosters St. Gallen, befaßte sich vorwiegend mit der Ausgestaltung der Jubilationen, und wird als der erste, oder jedenfalls als einer der ältesten Sequenzenkomponisten angesehen.

Die Sequenzen gingen aus den Jubilationen der cantica spiritualia und hauptsächlich aus dem Allelujahgesang, den cantus allelujatici, hervor. Letzterer war im Laufe der Jahrhunderte immer kunstvoller ausgestaltet, insbesondere war die letzte Silbe „jah" durch reiche Melismen*) in die Länge gezogen worden (von den Liturgen Neuma, oder Pneuma genannt). Um die meist sehr ansprechenden, aber schwer zu memorierenden Melodien faßlicher zu gestalten, begann man denselben einfache Texte aus der Heiligen Schrift unterzulegen, in der Weise, daß auf jede Note eine Silbe kam. Ob Notker Balbulus als Schöpfer dieser Neuerung anzusehen ist, oder ob er dieselbe nur besonders geschickt durchführte, ist historisch noch nicht mit Sicherheit nachgewiesen, jedenfalls ist er als eifrigster Sequenzenkomponist bekannt.



*) Melisma ist gleichbedeutend mit einer melodischen Verzierung.



Sequentia bona de beata Virgine*).

Seine Sequenz Media vita in morte sumus (Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen) ging später als Kirchenlied in die lutherische Kirche über. Die Sequenzen erreichten ihrer volksmäßigen Melodien halber sehr große Beliebtheit und wurden vom Volke auch außerhalb der Kirche gerne gesungen. Vielleicht schränkte die Kirche aus diesem Grunde die Anwendung der Sequenzen im Gottesdienste später ein bis auf die noch heute üblichen fünf Sequenzen: die Ostersequenz „Victimae paschali laudes", die Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus", die Fronleichnamsequenz „Lauda Sion salvatorem" von Thomas von Aquino (1224—1274) komponiert, das „Stabat mater dolorosa" und die Sequenz der Totenmesse „Dies irae". Die Texte der Sequenzen waren schlicht und unmetrisch, aus welchem Grunde die Sequenzen auch vielfach Prosen genannt wurden.

Den Sequenzen nahe verwandt sind die, ebenfalls Prosen genannten Tropen, welche ungefähr um die Mitte des 9. Jahrhunderts aufkamen. Es sind dies Texterweiterungen,

*) Jubilation, zu welcher Notker Balbulus den Text verfertigte. Von Gerbert (1720—1793) nach einem 400 Jahre alten Manuskript aus der Abtei St. Blasien abgedruckt; mitgeteilt von Joh. Nic. Forkel a. a. O.

Paraphrasen, welche bei feierlichen Messen an hohen Festtagen zur Erweiterung des Kirchengesanges in einzelne Abschnitte desselben (Kyrie, Gloria usw.) eingefügt wurden und Silbe für Silbe auf deren melismatische Melodien gesetzt waren.

Eine noch bedeutendere Stelle als Notker Balbulus nimmt der Mönch Hucbald (geb. 840, gest. ca. 930) in der Musikgeschichte ein, da sich in seinen Werken die erste ausführliche Darstellung über die Anfänge einer Mehrstimmigkeit im Gesange vorfindet. Den Berichten älterer Historiker zufolge scheint der Volksgesang der nordischen Völker, namentlich der Engländer, schon von altersher eine primitive Mehrstimmigkeit, wahrscheinlich das Singen in Terzen und Sexten gekannt zu haben. Es läßt sich wohl vermuten, daß die ersten Versuche der gelehrten Mönche, in dem sogenannten Organum eine mehrstimmige Theorie darzustellen, durch jene primitive Mehrstimmigkeit angeregt wurden, welche sie durch Einwanderung nordischer Volksstämme kennen gelernt hatten. Sie versuchten, zu einer gegebenen Kirchenmelodie, dem cantus firmus, eine tiefere, begleitende Stimme hinzuzufügen, und nannten diese Organalstimme. Vielfach wird Hucbald als der Erfinder des Organum angesehen, doch scheint dasselbe schon in Hucbalds Jugendzeit allgemein bekannt gewesen zu sein, da der Philosoph Scotus Erigena um die Mitte des 9. Jahrhunderts in seiner Schrift de divisione naturae eine kurze, aber klare und verständliche Beschreibung des Organum gibt. Er sagt: „Der Organum genannte Gesang besteht aus Stimmen verschiedener Gattung und Tonlage, welche bald voneinander geschieden in weiten Tonabständen von wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen vernünftigen Kunstregeln, gemäß den Verschiedenheiten der Kirchentonarten zusammenkommen und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang ergeben"*). Das Hauptwerk über das Organum ist eine nach Ansicht der meisten Musikgelehrten von Hucbald verfaßte

*) Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie vom IX. bis XIX. Jahrhundert.

Schrift de Musica enchiriadis. Aus diesem und anderen derselben Zeit entstammenden Traktaten geht hervor, daß das älteste zweistimmige Organum auf der Konsonanz der Quart als Hauptintervall basierte, daß es jedoch keineswegs in strenger Parallelbewegung der Stimmen bestand, sondern vielmehr durch wechselndes Auseinandertreten und Zusammenlaufen derselben zum Einklang charakterisiert war. Schon Hucbald hebt die Identität der Oktaventöne (bei Männer- und Knabenstimmen) hervor und durch Oktaveverdopplung der einen oder beider Stimmen des zweistimmigen Organum entstand das drei- und vierstimmige. Durch die Hinzufügung der Oktave trat neben die Quarte auch die Quinte als Hauptintervall.

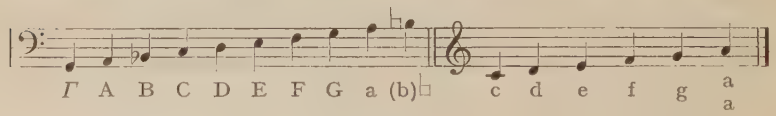
In seinem Alter arbeitete sich Hucbald immer mehr in die streng schematische Ausgestaltung des Organum hinein, so daß er in einer viel späteren Schrift, den sog. Scholien zur Musica enchiriadis, die strenge Parallelbewegung der Stimmen in Quarten oder Quinten zur Regel aufstellte, die jedoch bald darauf von Guido von Arezzo wieder verworfen wurde. Eine Erschwerung erfuhr die Hucbaldsche Theorie durch den Umstand, daß sich die reine Quartenfolge in dem bestehenden Tonsystem nicht konsequent durchführen ließ, sie vielmehr stets durch den sog. Tritonus (die drei ganze Noten umfassende übermäßige Quarte *f h* oder *b e*) unterbrochen wurde, welcher absolut unzulässig war. Die Vorschriften zur Vermeidung dieses verpönten Intervalles waren mannigfaltig und hatten auch die Einführung des fis neben dem f zur Folge. Interessant sind ferner Hucbalds Versuche, der Unbestimmtheit der bisherigen Notierungsweise abzuhelfen, die Unterschiede der Tonhöhe anschaulich zu gestalten und jedem Tone eine feststehende Bezeichnung zu verleihen. In seinen Scholien zur Musica enchiriadis bediente er sich zum erstenmal der Buchstaben des lateinischen Alphabets zur Benennung der Töne, und so ist er wahrscheinlich als der Urheber unserer heutigen Buchstabenbezeichnung der Noten anzusehen. Er wandte dieselbe jedoch noch nicht in unserem heutigen Sinne, sondern in fortlaufender Reihe an,

so daß jeder Ton in der oberen Oktave eine verschiedene Bezeichnung erhielt.

A B C D E F G A H I K L M N O P

Diapason remissum — Diapason intensum

Erst der gelehrte Abt Odo von Clugny, welcher in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts lebte, wußte den richtigen Weg anzubahnen, um die Buchstabennotation vollkommen verständlich und unzweideutig zu gestalten. In der von ihm selbst verfaßten oder jedenfalls unter seinem Einfluß entstandenen Schrift Dialogus de musica findet sich schon die gleichlautende Benennung der Oktavetöne und Unterscheidung derselben durch große und kleine Buchstaben. Das dort angeführte System stützt sich auf das griechische systema



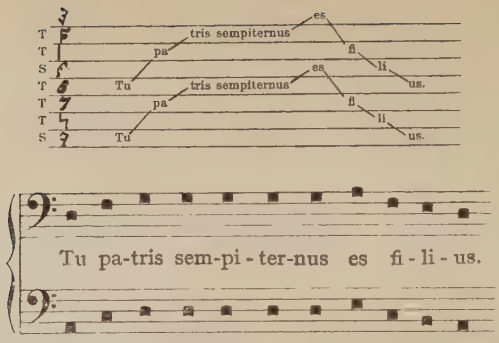
Bezeichnung der Noten durch Buchstaben bei Odo von Clugny.

teleion mit Hinzufügung des Gamma als tiefsten Ton und legt der Verfasser besonderes Gewicht auf die Doppelgestalt des neunten Tones als *b* (nona prima) oder *b* rotundum und ♮ (nona secunda) oder *b* quadratum. Ersteres entspricht dem *b* des Tetrachords synemmenon. In den Odonischen Schriften findet sich auch eine Vereinfachung in bezug auf die Benennung der Kirchentöne, welche Odo nicht mehr als Protus, Deuterus usw., und als authentische und plagale, sondern einfach als erster, zweiter, dritter usw. bezeichnet. Übrigens bezogen sich die Bezeichnungen der Kirchentöne (Modi) damals überhaupt nur auf den inneren Bau derselben, das Verhältnis von Ganz- und Halbtönen, denn sowohl Hucbald als Odo betonen, daß jeder Modus höher oder tiefer gesungen werden könne; tatsächlich variierten bei dem Gottesdienste die Gesangstücke in Tonhöhe und Tempo je nach der Festzeit. Odos Buchstabennotierung bahnte wohl den Weg zur fixen Bezeichnung der Tonhöhe an, doch wurde dieselbe erst durch die spätere Notierung auf Linien erreicht.

Die bis zu Hucbalds Zeiten gebräuchliche älteste Notenschrift, die sog. Neumenschrift, welche schon zur Zeit Gregors des Großen in Anwendung war, ist wahrscheinlich ebenfalls auf griechischen Einfluß zurückzuführen, wie schon der Name Neuma (πνεῦμα), Wink, vermuten läßt. Die Neumenschrift setzte sich aus verschiedenen Punkten, Strichen, Häkchen u. a. Zeichen zusammen, welche das Steigen oder Fallen des Tones andeuteten und über die Textworte geschrieben wurden. So bedeutete z. B. die Virga) einen höheren Ton im Vergleich zum Jacens ⌣ ⌢, oder zum Punctus •∿, die Clinis ◠ ◠ einen höheren und einen tieferen Ton, der Pes ⊙ ⌋ einen tieferen und einen höheren, der Pes flexus ⌋⌒ ⌒⌋ ein Steigen und Fallen des Tones und der Pes resupinus ⌒⊙ ⊙⌒ ein Fallen und Steigen. Diese Schreibweise, welche an unsere stenographischen Zeichen erinnert, enthielt noch keinerlei Intervallbestimmungen und konnte daher nur jenen Musikern, welche die Melodie kannten, als Nachhilfe für das Gedächtnis dienen. Aus diesem Grunde ist es auch bis heute unmöglich, diese älteste Neumenschrift vollständig zu entziffern.

Eine andere, äußerst schwierige und unklare Art der Notierung, die sog. Dasianotation, welcher sich Hucbald in seiner Musica enchiriadis bediente, hat erst im vorigen Jahrhundert eine befriedigende Erklärung gefunden.

Wohl die meisten Musiktheoretiker jener Zeit dürften schon die Notwendigkeit empfunden haben, der großen Unsicherheit der Neumenschrift in bezug auf Tonhöhenbedeutung abzuhelfen; vom 9. Jahrhundert ab tauchten die verschiedensten diesbezüglichen Versuche auf. Als erster schrieb Hucbald die Textsilben zwischen übereinander stehende Linien, wobei ein T (tonus) oder S (semitonus) zu Anfang jeden Zwischenraumes andeutete, daß die Gesangnote um einen halben oder um einen ganzen Ton zu steigen oder zu fallen habe.



Erster Versuch Hucbalds, das Steigen und Fallen der Töne durch ein Liniensystem zu veranschaulichen*).

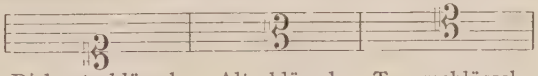
Auch Hermannus contractus (1013—1054) ersann eine, auf ähnlichen Grundlagen basierende Intervallenschrift, welche jedoch wenig Anklang fand, weil gleichzeitig Guido von Arezzos Liniensystem alle früheren Versuche an Verständlichkeit und Anschaulichkeit übertraf.

Bereits gegen Ende des 10. Jahrhunderts begann man die Neumen auf eine rotgezogene, gerade Linie zu setzen, welche die Note f bezeichnete. Jedes die Linie berührende Neumenzeichen bedeutete an diesem Punkte den Ton *f*, und es war nun schon leichter, das Verhältnis der steigenden oder fallenden Töne aus den näher oder weiter von der Linie entfernten Zeichen zu entnehmen. Noch vor dem Jahre 1000 gesellte sich der *f*-Linie eine zweite darüberliegende, gelb gezogene Linie hinzu, welche das c^1 darstellte. Guido von Arezzo (geb. 995, gest. um 1050), dieser um die Vervollständigung der Musiktheorie so hochverdiente Benediktinermönch, erwarb sich unsterblichen Ruhm, indem er das besagte, bisher noch ganz primitive und unzureichende Liniensystem zu dem noch heute feststehenden, jedem Ton seinen bestimmten und unverrückbaren Platz zuweisenden System von Linien und Zwischenräumen ausgestaltete. Guido setzte zwischen die rote *f*- und die gelbe c^1-Linie eine schwarze Linie für *a* und

*) Aus Joh. Nic. Forkel a. a. O. Beispiel aus der „Musica enchiriadis".

fügte je nach dem Umfange des zu notierenden Gesanges entweder oberhalb der c^1-Linie eine schwarze Linie für e^1 oder unterhalb der *f*-Linie eine schwarze für *d* hinzu. Die dazwischen liegenden Töne kamen in die Zwischenräume zu stehen. Den Linien wurden die Tonbuchstaben als Schlüssel vorgesetzt, anfangs alle, später nur mehr der *f*- und *c*-Schlüssel, welche die Halbtonintervalle noch eindringlicher vor Augen führen sollten. Auf diese Linien setzte Guido entweder die Tonbuchstaben selbst oder die Neumen, welche er derart umformte, daß eine Verdickung genau anzeigte, wo der Ton zu stehen komme. Hiedurch erhielt jedes Neuma seinen unveränderlichen und auch von den anderen unterscheidbaren Platz; mit einem Schlage war jede Zweideutigkeit beseitigt und für die Notierung das einfachste und dabei beste Liniensystem geschaffen.

Ging die zu notierende Melodie über das Liniensystem hinaus, so half man sich durch Versetzung der Schlüssel auf eine höhere oder tiefere Linie. Der *c*-Schlüssel, welcher meist diese oder diese Form hatte, konnte auf jede der Linien gesetzt werden, je nachdem es die Melodie erforderte. Der *f*-Schlüssel, der meist schon die heute gebräuchliche Form hatte, konnte auf die dritte oder fünfte Linie versetzt werden. Die Hilfslinien, welche wir in unserer modernen Notenschrift anwenden, kamen erst spät auf, denn bis in das 18. Jahrhundert hinein begegnen wir dem *c*-Schlüssel als Diskantschlüssel auf der ersten Linie, als Altschlüssel auf der dritten Linie, oder als Tenorschlüssel auf der vierten Linie.



Diskantschlüssel Altschlüssel Tenorschlüssel

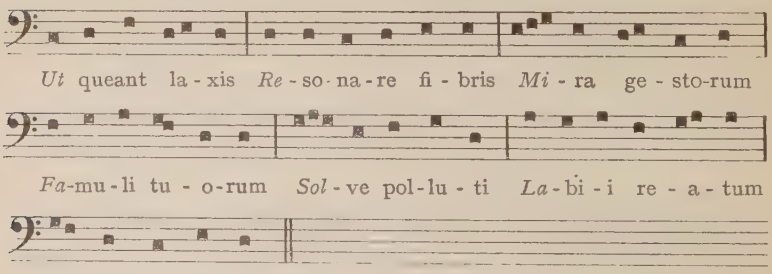
Auch heute ist der *c*-Schlüssel in dieser Form auf der dritten oder vierten Linie noch bei einigen Instrumenten in Gebrauch.

Aus der oben erwähnten Verdickung der Neumen entwickelten sich mit der Zeit bestimmte Notenzeichen, die sog. Choralnoten in zweierlei Form, und zwar in Deutschland die gotischen, in Italien die römischen. Die gotische Choralnotenschrift besteht nur in einer Vergröberung der

Neumen zur sog. Nägel- und Hufeisenschrift, deren Hauptzeichen sind, während die römische Choralnotenschrift viereckige Notenköpfe formte, die sog. nota quadrata, und dort, wo die Neumenschrift mehrere auf eine Silbe zu singende Töne anzeigte, ein schräg stehendes längliches Viereck setzte (Ligatur).

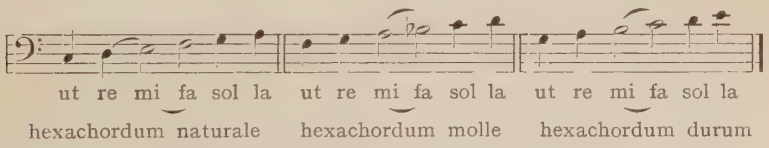
Die Choralnoten bezeichneten niemals eine Zeitdauer, der Rhythmus so notierter Melodien hing einzig und allein vom Texte ab. Obwohl im 12. Jahrhundert die Mensuralmusik mit ihren, bestimmte Zeitwerte ausdrückenden, ebenfalls viereckig geformten Notenzeichen aufkam, konnte diese die Choralnotenschrift noch lange nicht verdrängen, und beide Notierungsarten blieben stets streng voneinander gesondert. Die Choralnotenschrift diente allgemein für den gregorianischen Choral, doch bedienten sich ihrer auch die Troubadours, Trouvères und Minnesänger, und finden wir sie noch heute in den liturgischen Büchern der katholischen Kirche.

Eine weitere, für die Entwicklung des Tonsystems wichtige Erfindung, welche mehrere Jahrhunderte hindurch die Musiklehre beherrschte, um dann als ungenügend beiseite gesetzt zu werden, ist die sog. Solmisationslehre. Auch diese umwälzende Neuerung wird von den meisten Theoretikern Guido von Arezzo zugeschrieben und ging aus dem Bestreben hervor, den elementaren Gesangsunterricht faßlicher zu gestalten. Zur Erlernung der Ganz- und Halbtonabstände ließ Guido seine Schüler die erste Strophe eines Johanneshymnus singen, welcher

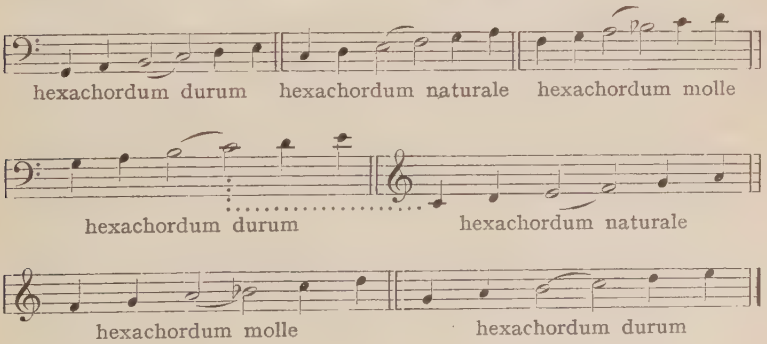


*) Aus Forkel a. a. O. Von diesem in gewöhnliche Choralnoten übertragen.

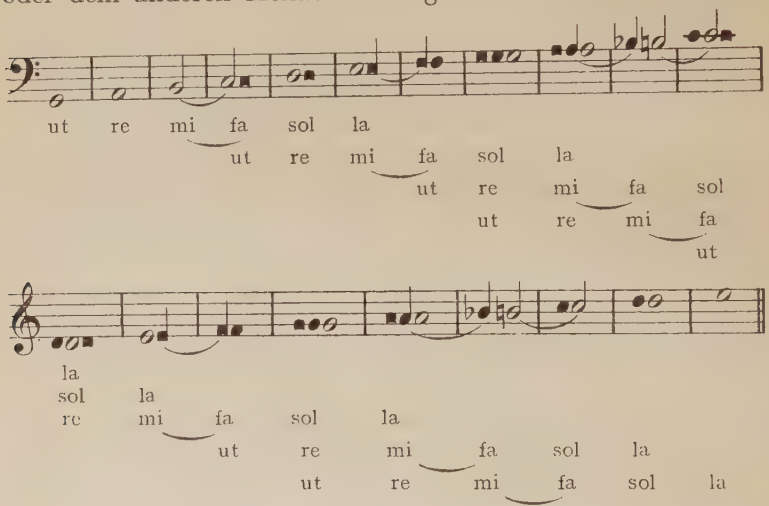
lautete und so komponiert war, daß jede der Verszeilen mit einem höheren Ton begann als die vorhergehende, und zwar die Melodie der ersten Zeile mit *c* (ut), die zweite mit *d* (re) die dritte mit *e* (mi), die vierte mit *f* (fa), die fünfte mit *g* (sol), die sechste mit *a* (la). Wer nun die Anfänge dieser sechs Verszeilen gut im Gedächtnis hatte, konnte den betreffenden Ton jederzeit richtig intonieren. Die sechs Töne, welche den Anfangssilben der Strophe zugrunde lagen, bildeten ein Hexachord, eine Sechstonreihe, deren Bedeutung in ihrer unverrückbaren Intervallenfolge (zwei Ganztöne, ein Halbton, zwei Ganztöne) lag. Das Hexachord hatte an sich keine feststehende Tonbedeutung und konnte in dem bisher bekannten Tonsystem von *Γ* (Gamma) bis zum e^2 noch auf zwei anderen Tönen, dem *f* mit b rotundum und dem *g* mit b quadratum aufgebaut werden. Das ursprüngliche Hexachord, welches weder *b* quadratum noch *b* rotundum enthielt, hieß hexachordum naturale, das zweite auf *f* mit *b* rotundum hieß hexachordum molle, das dritte auf *g* mit *b* quadratum hieß hexachordum durum. Das den Kirchen-



tönen zugrunde liegende Tonsystem (von *Γ* bis e^2) enthielt sieben derartige Hexachorde: zwei naturale, zwei molle, zwei durum, und es wurden die zur Bezeichnung des ursprüng-



lichen Hexachords dienenden Silben ut, re, mi, fa, sol, la auch für die übrigen 6 Hexachorde angewendet (wobei mi — fa stets den Halbton bezeichnen mußte), so daß auf jeden der 20 Töne ein bis drei verschiedene Silben fielen, je nachdem er einem oder dem anderen Hexachord angehörte.



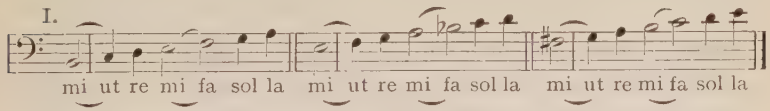
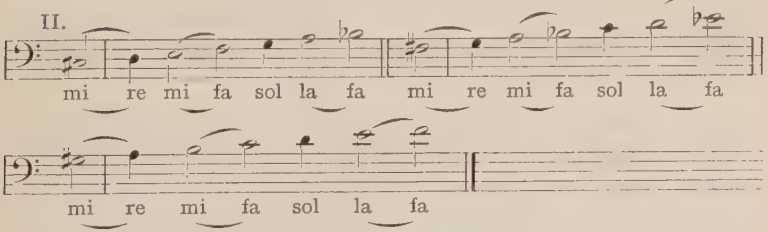
○ = hexachordum durum, ■ = hexachordum naturale, ● = hexachordum molle.

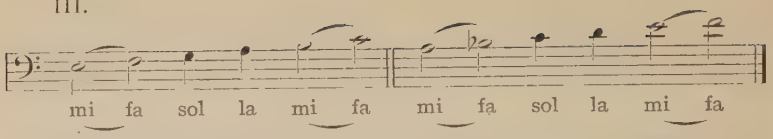
Es war gewiß nicht Guidos Absicht, diese nur als technisches Hilfsmittel gedachten Silben an Stelle der lateinischen Lettern zur Bezeichnung der Töne zu setzen, wie dies später geschah.

Ein mechanisches Hilfsmittel für die Schüler der Solmisation war die sog. guidonische Hand, welche es ihnen ermöglichte, durch Übertragung der 20 Töne auf die einzelnen Fingerglieder und Fingerspitzen die Intervalle und Skalen buchstäblich an den Fingern abzulesen.

Während die Stufennamen der Hexachorde sich anfänglich der Theorie der Kirchentöne anpaßten, mußte die Theorie der Solmisation in ihrer weiteren Entwicklung sich immer mehr von jener der Kirchentöne entfernen, da erstere durchwegs mit Sextenskalen, letztere mit Oktavenskalen arbeitete. Auch erforderte der beschränkte Umfang des Hexachords sogar bei einfacher Melodieführung einen öfteren Übergang in das darüber

oder darunter liegende Hexachord, und dieser, Mutation genannte Wechsel der Hexachorde bedingte eine immer künstlichere Ausgestaltung der neuen Lehre und Abweichung von jener der Kirchentöne. Sollte über das la des ursprünglichen Hexachords hinausgegangen werden, so waren für diesen Übergang zwei Möglichkeiten vorhanden, entweder nach dem *b* (*b*-rotundum), fa des hexachordum molle, oder nach dem *h* (b-quadratum), mi des hexachordum durum. Das *a* (la) ging daher entweder zur Bedeutung von mi (vor *b*) oder zur Bedeutung von re (vor *h*) über, und die Tonfolge *g a b* stellte sich als sol mi fa dar, welche Bezeichnung der ganzen Lehre ihren Namen, Solmisation, gab. Bald wurde es zur feststehenden Regel, daß über dem la stets der Halbton zu singen sei, wenn die Überschreitung des Hexachords auf nur einen Ton mit darauffolgender Rückwendung beschränkt blieb. Sollte das Hexachord nach unten hin überschritten werden, so war für die Hexachorde auf *c* und *f* in dem Grundsystem ein Halbton enthalten und schon in dem Jahrhundert nach Guido von Arezzo forderte Johannes de Garlandia einen solchen Unterhalbton (subsemitonium) auch für das Hexachord auf *g*, also das *fis*.

Allmählich stellten sich nun als Ergebnis dieser Theorie dreierlei Melodietypen heraus, welche schließlich die Kirchentöne vollständig verdrängten und direkt zu unserem modernen Tonsystem überleiteten.

Ein eigentliches Hexachord auf ut, mit einem mi (Halbton) als subsemitonium (unser heutiges Dur).

Ein unvollständiges Hexachord, mit re beginnend, einem fa (Halbton) als oberste Stufe und einem mi als Subsemitonium (unser heutiges Moll).

III.

Ein unvollständiges Hexachord mit mi beginnend und mi-fa (Halbton) als 5. und 6. Stufe. Das Subsemitonium kam unterhalb des mi nicht in Betracht (phrygischer Kirchenton).

Als sich in der Praxis unter diesen drei Typen allmählich mehr und mehr unsere jetzigen Dur- und Molltonarten mit ihren Transpositionen herausbildeten, und auch die Mehrstimmigkeit eine präzise Benennung gleichzeitig erklingender Töne erforderte, entstanden durch die schwerfälligen Bezeichnungen der Solmisation immer größere Schwierigkeiten, so daß man Ende des 16. Jahrhunderts versuchte, dieselbe gänzlich zu beseitigen, und ihre Silbennamen auf bestimmte Stufen, die ursprünglich guidonischen, festzulegen. Selbstverständlich mußte nun eine Bezeichnung für die siebente Stufe (unser heutiges *h*) gefunden werden, und es fehlte nicht an zahlreichen Vorschlägen hiefür, sowie an Vorschlägen zur Neubenennung aller sieben Tonstufen. Alle diese Versuche, wie z. B. die „Damenisation" K. H. Grauns (1701—1759) (da — me — ni — po — tu — la — be), oder die als erste auftauchende „Bocedisation" des belgischen Komponisten Hubert Waelrant (um 1517—1597) (bo — ce — di — ga — lo — ma — ni) u. a. pflegt man zusammenfassend als „Bobisationen" zu bezeichnen.

Anselm von Flandern soll Ende des 16. Jahrhunderts zuerst für *h* das si vorgeschlagen haben, welches schließlich zur feststehenden Bezeichnung wurde neben be für *b*. Endgültig wurde die Solmisation 1717 durch Matthesons Schrift „Das beschützte Orchester" abgeschafft, nachdem sie durch die Einführung der siebenten Silbe ohnehin schon den Todesstoß erhalten hatte.

In Italien und Frankreich hatte man sich daran gewöhnt, die Solmisationssilben ganz und gar an Stelle der Buchstaben zu setzen. Nach Abschaffung der Solmisation erhielten sich die zusammengesetzten Namen solfaut für *c*, solreut für *g* usw.

(s. Beispiel S. 44) noch längere Zeit in Gebrauch und noch heute dienen in den romanischen Ländern die Solmisationssilben zur Bezeichnung der sieben Töne. Nur wurde statt ut do gesetzt, weil ersteres für den Gesang ungünstig war. Ebenso stammen die Bezeichnungen der Versetzungszeichen bemolle für *b* und bequadro für ♮, sowie die italienische Benennung der Tonleiter als solfa und solfeggiare – die Tonleiter singen — aus jener Zeit.

In Deutschland, den Niederlanden und England hatte man die Buchstabenbezeichnung neben den Solmisationssilben stets beibehalten und letztere kamen bald außer Brauch. Für die zweite Form des *b*, das *b* quadratum, benützte die Drucktype im 16. Jahrhundert das diesem Zeichen äußerst ähnlich sehende ♮ und bald wurde das *h* zur feststehenden Bezeichnung für den siebenten Ton der Skala neben dem *b* für *b* rotundum.

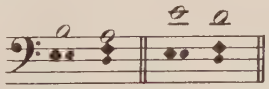
Nachdem wir nun den ganzen Entwicklungsgang der Solmisation bis zu ihrem Übergang in unser modernes Tonsystem verfolgt haben, kehren wir wieder zu deren Erfinder Guido von Arezzo zurück, dessen bestimmender Einfluß sich auch auf dem Gebiete der Mehrstimmigkeit geltend machte. Er beschäftigte sich eingehend mit der Theorie des Organum und erkannte, daß die von Hucbald aufgestellten Regeln der Quarten- und Quintenparallelen zu keinem gedeihlichen Fortschritte führen konnten. Wohl hält er ebenfalls noch die Quarte als Vorzugsintervall fest, verwirft jedoch die Quinte und bezeichnet in seinem „Micrologus de disciplina artis musicae" jene Tonarten als für das Organum am geeignetsten, deren Beschaffenheit die Parallelbewegung in Quarten ausschließt und die meisten Abweichungen von derselben notwendig macht. Neben der Quarte läßt er die große und kleine Terz, sowie auch den Einklang als zulässige Intervalle gelten und stellt feste Regeln für das Zusammenlaufen der Stimmen, den sog. „Occursus" auf.

Von der weiteren Ausgestaltung des Organum und dessen allmählicher Umbildung zum Discantus gibt uns ein anonymes Traktat „Ad organum faciendum" Zeugnis, dessen

Entstehung nach Riemann spätestens um 1100 zu setzen sein dürfte. Während bisher die Organalstimme sich unter dem cantus firmus bewegte, zeigt jenes Traktat zum erstenmal das Organum in der Oberstimme und läßt neben dem Einklang auch die Oktave für die Anfangs- und Schlußtöne zu. Das Zusammentreten der Stimmen aus der Oktave über die Quinte und Quarte zum Einklang und umgekehrt das Auseinandertreten derselben über die Quarte und Quinte zur Oktave zeigt die ersten Versuche der Gegenbewegung, welche später im Zeitalter des Kontrapunkts eine wichtige Rolle spielte. Der Engländer Johannes Cotton stellt in einer etwa um 1100 erschienenen Abhandlung dieses Prinzip der Gegenbewegung bereits als Regel fest und hiemit ist der Übergang zum Discantus (déchant), der schon eine etwas freiere Stimmführung bedeutet, eingeleitet.

Die ältesten, aus dem 12. Jahrhundert stammenden Regeln für den déchant haben noch manches mit der Theorie des Organum gemein, doch verschwindet die Quart im déchant vollkommen, da letzterer in seiner ursprünglichen Form vollständig auf den Wechsel von Oktave (bzw. Einklang) und Quinte beschränkt erscheint. Der älteste déchant erforderte keine Notierung, er bestand in freier Improvisation einer über dem cantus firmus geführten Gegenstimme, für welche genaue Vorschriften bestanden. Einklang (oder Oktave) und Quinte mußten stetig wechseln und die beiden Stimmen sollten womöglich von Intervall zu Intervall in Gegenbewegung fortschreiten. Nur bei stufenweisem Auf- oder Absteigen des cantus folgte der déchant in Quintenparallelen und brachte nur zum letzten Ton die Oktave. Schon frühzeitig wurde dieser déchant durch Zwischentöne verziert. Als sich später statt einer, zwei oder drei diskantierende Stimmen dem cantus firmus zugesellten, konnte der richtige Zusammenklang nicht mehr der Improvisation der Sänger überlassen werden, jede Stimme des Musikstückes mußte eine feststehende Notierung erhalten.

Andere Arten der Mehrstimmigkeit jener Zeit waren der faux bourdon und der wahrscheinlich noch ältere Gymel,

beides in England gebräuchliche Formen des Diskants. Man kann, wie bereits bemerkt, mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der mehrstimmige Gesang in Terzen und Sexten von England ausgegangen sei, und die älteste Art englischer Mehrstimmigkeit dürfte der Gymel sein, ein zweistimmiger Gesang, aus welchem sich wohl der dreistimmige faux bourdon entwickelt hat. Der Gymel bewegte sich in Oktaven oder Sexten, bei dem faux bourdon brachte die Mittelstimme zur Oktave die Quinte, zur Sexte die Terz über dem cantus firmus. Notiert war ebenso wie beim déchant nur der cantus firmus; die Sänger des mene (der Mittelstimme) und des treble (der hohen Stimme) mußten dieser Notierung von zweierlei Gesichtspunkten aus nach bestimmten Regeln folgen, welche Umdeutung der vorliegenden Notierung sight (Leseweise) genannt wurde. So unterschied man „mene sight" und „treble sight". Der Sänger des mene intonierte die erste Note des cantus in der Oberquinte, ebenso alle folgenden Intervalle; zu Beginn und Schluß jedes Melodieabsatzes mußte er sich vorstellen, im Einklang zu singen (daher die Quinte intonieren); alle dazwischen liegenden Töne hatte er sich eine Terz tiefer als den cantus zu denken und sang daher, da er eine Quinte höher intonierte, effektiv die Terz über dem cantus. Der Sänger des treble intonierte in der Oktave über dem cantus, sang den ersten und letzten Ton anscheinend im Einklang (also in der Oktave), alle Zwischentöne ebenso wie der Sänger das mene anscheinend eine Terz tiefer als der cantus und sang daher effektiv die Sexte zum cantus firmus.

Mene Treble

◆ = cantus firmus, ● = sight, ○ = effektiver Klang.

Bei dem Gymel stand die Oberstimme in demselben Verhältnis zum cantus wie der treble des faux bourdon, doch hatte sich der Sänger nicht nur Unter- sondern gelegentlich

auch Oberterzen zu denken, wodurch die Stimmen dann weiter (zur Dezime) auseinandertraten.

Die erste eingehende Beschreibung dieser Art englischen Diskants findet sich in den Schriften von Lionel Power (gegen Ende des 15. Jahrhunderts) vor, doch weisen zahlreiche Andeutungen älterer Schriftsteller darauf hin, daß der faux bourdon in England bereits im 12. Jahrhundert aufkam. Vielfach wurde seine Entstehung auch nach Frankreich verlegt, und würde sie demnach in die Zeit des Exils der Päpste in Avignon (1305—1376) fallen, doch ist es viel glaubwürdiger anzunehmen, daß die päpstliche Kapelle in Avignon den englischen Diskant zum ersten Male kennen lernte und diese Art der Mehrstimmigkeit später in Rom einführte. Hatte man doch schon früher angefangen, die Terzen und später auch die Sexten als zulässige unvollkommene Konsonanzen zu betrachten.

Die Erkenntnis, daß der angenehme Klang dieser Intervalle imstande sei, eine wohltuende Abwechslung in die bisherige ziemlich eintönige Intervallenfolge zu bringen, bedeutete einen großen Fortschritt in der Weiterentwicklung des mehrstimmigen Gesanges. Vorerst galten die Terzen und die noch viel länger verabscheuten Sexten nur als unvollkommene Konsonanzen, und es läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, wer dieselben überhaupt zuerst als solche bezeichnete. Jedenfalls finden wir sie schon in den Schriften von Johannes von Garlandia (nach Coussemaker geb. 1190), Franko von Köln (dessen Tätigkeit zwischen 1230—1250 fallen dürfte), Walter Odington (um 1275) u. a. Letzterer verweist vielleicht zum erstenmal auf die Konsonanz des Dreiklangs mit Oktaveverdopplung.

Zugleich mit den Fortschritten im mehrstimmigen Gesang ergab sich die Notwendigkeit, die einzelnen Stimmen von der lähmenden Fessel der gleichzeitig vorzutragenden Textworte zu befreien. Hatte sich der Einzelgesang bisher streng an den Rhythmus der Textworte gehalten, so ließ sich dieses Prinzip im mehrstimmigen Gesange nicht so leicht durch-

führen, da das erwachende musikalische Gefühl manche Abweichung von diesem Grundsatz forderte.

Die bisherige Notenschrift vermochte aber ohne Hilfe der Textworte solchen Neuerungen nicht zu folgen, und immer dringender wurde die Notwendigkeit, die Notenzeichen nicht mehr allein zur Bestimmung der Tonlage, sondern auch zur Bestimmung der Tondauer heranzuziehen. Dies gelang durch die Erfindung der musica mensurata (Mensuralnotenschrift), in welcher die Töne gegeneinander abgemessen und die Form der Note durch die längere oder kürzere Dauer des Tones bestimmt wurde.

Die ersten, sehr widersprechenden Aufzeichnungen über die Geltung der Mensuralnoten stehen gewiß noch in engem Zusammenhang mit der früheren, an die natürliche Betonung, d. h. an das Metrum des Textes anknüpfende Rhythmik der Kirchengesänge, welche im 11. und 12. Jahrhundert immer schematischer geworden war. Durch die neuen Zeichen, die Mensuralnoten, wurden diese rhythmischen Grundlagen direkt darstellbar. Die sog. modi (das rhythmische Schema für die Melodiebildung) der ältesten Mensuraltheoretiker stellen daher vorerst nur die verschiedenen Arten des Versmaßes (Metrums) anschaulich dar (I. Modus: trochaeisch ♩ 𝅗𝅥, II. Modus: jambisch 𝅗𝅥 ♩, III. Modus: daktylisch ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥, IV. Modus: anapästisch 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩). Die von den Mensuralisten zuerst aufgestellte Taktart war der Tripeltakt, der unserem heutigen $^3/_4$ entspricht. Erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts kamen auch die geraden Taktarten wieder zur Geltung. Die dreiteilige Taktart hieß mensura perfecta, die zweiteilige mensura imperfecta.

Die von den ersten Mensuralisten aufgestellten, sehr unsicheren Regeln wurden von Franko von Köln, der zwischen 1230 und 1250 in Paris wirkte, zum erstenmal in klarer und präziser Weise in seiner Schrift „Ars cantus mensurabilis" zusammengefaßt und richtiggestellt; seine Terminologie fand von Frankreich aus rasch allgemeine Verbreitung und Nachahmung.

Die bisher gebräuchlichen Notenwerte waren die Longa,

die Maxima (zwei Longen), die Brevis (1/3 Longa) und die Semibrevis (1/3 Brevis). Letztere zerfiel in Semibrevis major (2/3 der Brevis) und Semibrevis minor (1/3 der Brevis). Ebenso gab es bereits Pausen — gerade Striche über eine, zwei oder drei Zwischenräume, welche einen, zwei oder drei Brevis veranschaulichten. Die Pause für die Semibrevis major nahm zwei Drittel des Zwischenraumes, jene für Semibrevis minor ein Drittel des Zwischenraumes ein.

Der Takt wurde nach Breves gezählt, die drei Breves enthaltende Longa galt als Einheit, perfectio.

Franko von Köln befaßte sich auch eingehend mit dem schwierigsten Kapitel der Mensuralnotenschrift, den Ligaturen, diesen von der Neumenschrift überkommenen zusammenhängenden Notengruppen, und stellte die Geltungsdauer der einzelnen Noten derselben fest.

Die Mensuraltheorie, wie sie durch Franko von Köln verkörpert wurde, unterschied bereits schwere und leichte Taktteile und stellte die wichtige Regel auf, daß auf den schweren Taktteil, d. h. auf den Anfang eines jeden Taktes eine Konsonanz zu fallen habe.

Gegen 1300, zur Zeit des Theoretikers Marchettus von Padua, kamen noch kleinere Notenwerte, die Minima (Teilung der Semibrevis) und die Semiminima (halbe Minima) in Gebrauch und gleichzeitig tauchte die Unterscheidung der perfekten und imperfekten Mensur durch Vorzeichnung auf.

Der Kreis ○ galt für Tempus perfectum (dreiteiliger Takt) und der Halbkreis ☾ für Tempus imperfectum (zweiteiliger Takt).

Es stellten sich somit die Noten nun folgendermaßen dar:

Mensuralnoten.

Die Mensur wurde auf die vier größten Notenwerte angewendet und zwar folgendermaßen:

Die Mensur der Maxima hieß modus major

○3 = die Maxima enthält 3 Longen

(3 = die Maxima enthält 2 Longen

Die Mensur der Longa hieß modus minor

○2 = die Longa enthält 3 Brevis

(2 = die Longa enthält 2 Brevis

Die Mensur der Brevis hieß tempus

○ = die Brevis enthält 3 Semibreven

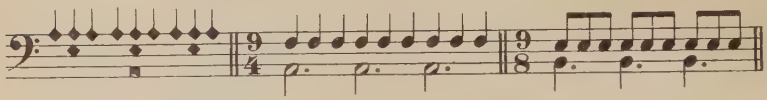
(= die Brevis enthält 2 Semibreven

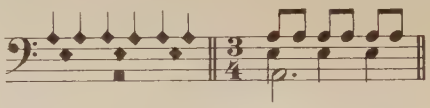
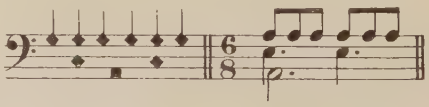
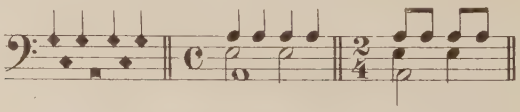
Die Mensur der Semibrevis hieß prolatio und wurde durch einen Punkt im Tempuszeichen angezeigt. So bedeutete ⊙ oder (· = 3 minimae in einer Semibrevis, und das Tempuszeichen ohne Punkt ○(= 2 minimae in einer Semibrevis.

Alle diese Vorzeichnungen bezogen sich auf die Brevis, welche den Begriff des Taktes = tempus (zwei oder drei Breves per Longa, tempus imperfectum oder perfectum) verkörperte. Sollte der Zeitwert der Brevis um die Hälfte verkleinert werden, so wurde durch das Tempuszeichen ein Strich gemacht ⌽ ¢ , ein Zeichen, das sich noch in unserem Allabrevetakt unverändert erhalten hat.

Diese Bezeichnungen waren die gebräuchlichsten, doch war deren Anwendung durchaus keine so unverrückbare, wie bei unseren heutigen Taktvorschriften. Dazu kamen auch noch rote Noten, später die weißen, d. h. unausgefüllten Noten, ferner der Punkt, welcher teils in unserem heutigen Sinne (als Verlängerung der Note um die Hälfte ihres Wertes), teils in anderer Bedeutung als punctum divisionis (welcher dazu diente, Gruppen gleichwertiger Notengattungen zu teilen) angewendet erschien. Noch schwerer verständlich wurde die Geltungsdauer der einzelnen Noten, wenn dieselben zu einer Gruppe, Ligatur, verbunden waren. Diese subtilen Unterschiede des Näheren zu erläutern, würde uns hier zu weit führen. Das Gesagte möge genügen, um dem Leser einen Begriff von der Kompliziertheit der Mensuralnotation zu geben, deren Entzifferung auch heute noch großes Studium erfordert.

Philipp von Vitry (1290—1361), der in seiner Schrift „Ars nova“ die von seinen Vorgängern eingeführten Neuerungen klar und übersichtlich zusammenfaßt, stellte vier verschiedene Prolationen fest, welche schon zu unseren heutigen Taktarten überleiten.



I. Jede Brevis zerfällt in 3 Semibreven und jede Semibrevis in 3 Minimae (entspricht unserem heutigen $^{9}/_{4}$ oder $^{9}/_{8}$ Takt).

II. Jede Brevis zerfällt in 3 Semibreven und jede Semibrevis in 2 Minimae (entspricht unserem heutigen $^{3}/_{4}$ Takt).

III. Jede Brevis zerfällt in 2 Semibreven und jede Semibrevis in 3 Minimae (entspricht unserem heutigen $^{6}/_{8}$ Takt).

IV. Jede Brevis zerfällt in 2 Semibreven und jede Semibrevis in 2 Minimae (entspricht unserem heutigen $^{4}/_{4}$ oder $^{2}/_{4}$ Takt).

Der mehrstimmige Tonsatz, welcher mit Hilfe der Mensuralnotenschrift aufgezeichnet wurde, hieß in seinen ersten Anfängen bis 1300 allgemein discantus, und auch die dem cantus firmus gegenübergestellte höhere Stimme wurde discantus genannt. Trat zu diesen beiden Stimmen noch eine dritte hinzu, so wurde sie triplum, eine vierte quadruplum genannt. Der cantus firmus hieß auch tenor.

Mit der Einführung der Mensuralnotenschrift entwickelten sich nun verschiedene Arten oder Satzweisen des mehrstimmigen Tonsatzes, deren wichtigste der Motetus und der Rondellus waren.

Der reine Diskant bewegte sich wie der ursprüngliche déchant über dem cantus firmus in Quinte, Oktave und Duodezime, begann und endete gleichzeitig mit dem cantus. Der Motetus war ein meist dreistimmiger konsonierender Tonsatz, die beiden Gegenstimmen sangen verschiedene Textworte und bewegten sich in freiem Takte, so daß weder die Worte noch die Notenwerte noch die Pausen mit jenen des cantus firmus übereinstimmten. Diese freieste Form des Diskants kam später zu großer Bedeutung.

Eine eigentümliche Form brachte der Ochetus oder Hocketus, dessen Stimmen einander fortgesetzt ablösten, so daß nie eine wirkliche Lücke oder Pause entstand.

Ochetus (Hocketus).

In dem Rondellus (Rundgesang) tritt uns die erste Form musikalischer Nachahmung entgegen: eine Stimme begann, die übrigen Stimmen setzten nacheinander ein, der Reihe nach dieselbe musikalische Phrase wiederholend, während die abgelösten Stimmen andere konsonierende Melodien dazu brachten.

Um 1300 tauchte für den mehrstimmigen Gesang die Bezeichnung Kontrapunkt, d. h. punctus contra punctum (Note gegen Note) auf, und immer fester und bestimmter wurden die darauf bezüglichen Regeln, welche sich allmählich aus der Praxis ergaben.

Wichtige Anregung und frisches, kräftiges Leben erhielt der kirchliche Kontrapunkt durch den weltlichen Kunstgesang, welcher sich, wahrscheinlich im Anschlusse an das Volkslied und den Gesang der Troubadours, seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts immer kunstreicher gestaltete. Aus dem einfachen Liede der Troubadours mit improvisierter Begleitung entwickelte sich das einstimmige Kunstlied mit feststehender und ausgearbeiteter Instrumentalbegleitung. Die Anregung hiezu ging von Oberitalien und Südfrankreich aus und verbreitete sich nach dem Norden, wo die Niederländer

Dufay und Binchois, ferner nach England, wo der hervorragende Komponist Dunstaple und mit ihm Lionel Power und John Bennett das Kunstlied pflegten und zu schönster Entfaltung brachten. Dieses Kunstlied trat vorwiegend in dreierlei Form auf, als Madrigal, als Ballata oder als Rondeau.

Die klassischen Dichter Italiens hatten das Madrigal als Form der lyrischen Poesie geschaffen und von Anfang an stand es in engem Zusammenhang mit der Musik. Die Ballata, sowie das Rondeau waren aus dem ursprünglichen Tanzliede hervorgegangen und bestanden wie dieses aus einem Wechsel zwischen Sologesang und Chorgesang (Refrain).

Die musikalische Form war anfänglich ungemein einfach und basierte auf der Konsonanz der Terz und Sexte. Zu der frei erfundenen Oberstimme trat eine begleitende Grundstimme und event. eine füllende Mittelstimme. Die Oberstimme wurde gesungen, die beiden anderen von Instrumenten gespielt.

In den Niederlanden und Frankreich gestaltete sich dieses früheste Kunstlied bald zur Chanson um, welche zu einer vorhandenen Volksmelodie kontrapunktische Künste entfaltete.

In Italien erreichte das Madrigal seine höchste Blüte im 14. Jahrhundert durch die Komponisten Giovanni da Caccia, Francesco Landino und Gherardello.

Der Engländer John Dunstaple (ca. 1370—1453) war der erste, welcher diesen neuen Stil auf den Kirchengesang übertrug und Choralmelodien in dieser Weise zu Hymnen und Messensätzen verarbeitete. Guillaume Dufay (1400—1474) und Gilles Binchois (ca. 1400—1460) folgten seinem Beispiel und ihnen verdankt die Theorie der Mehrstimmigkeit einen großen Fortschritt ihrer harmonischen Gestaltung (die Zulassung der Terzen und Sexten).

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts nahm die Kunst des Kontrapunktes durch das Wirken bedeutender Tonsetzer einen epochemachenden Aufschwung. Derselbe ging von den Niederländern, zum Teil auch von Frankreich aus, und die

Zeit zwischen 1460 bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts steht unter dem Zeichen der niederländischen Schule.

Jean de Okeghem (ca. 1430—1495), Jakob Obrecht (ca. 1450—1505), Antoine Busnois (gest. 1492), Josquin Despres (ca. 1450—1521), Adrian Willaert (ca. 1480—1562), Jakob Arcadelt (ca. 1514—1560), Clemens non Papa (geb. gegen 1500) und Orlando Lasso (1532—1594) sind als die Begründer und wichtigsten Vertreter der polyphonen Satzweise zu nennen, ihr Ruhm verbreitete sich weit über die Grenzen ihrer Heimat hinaus. Viele von ihnen und andere niederländische Meister wurden als Kapellmeister und Lehrer ins Ausland berufen und wo sie sich niederließen, gründeten sie neue Schulen, in welchen die einheimischen Musiker sich ihre Kunst aneigneten, um sie, dem Charakter des Landes entsprechend, individuell auszugestalten.

So wurde Adrian Willaert der Begründer der venezianischen Tonschule, welche in Cipriano de Rore (geb. 1516), Nicola Vicentino (geb. 1511), Gioseffo Zarlino (1517—1590) und vor allem in den glänzenden vielstimmigen und vielchörigen Werken der beiden Gabrieli (Andrea ca. 1510—1586 und Giovanni 1557—1612) ihren Höhepunkt erreichte.

Die päpstliche Kapelle in Rom hatte schon seit dem 14. Jahrhundert als Pflegestätte des kunstvollsten Kirchengesanges eine führende Rolle gespielt und auch sie nahm Einflüsse der niederländischen Polyphonie auf. Im 16. Jahrhundert ging aus der römischen Schule der größte Komponist der katholischen Kirche Pierluigi Palestrina (1526—1594) hervor, welcher die ganze vorausgegangene Entwicklung der niederländischen Schule, frei von allen Schlacken und Unnatürlichkeiten auf ihren Höhepunkt und zu ihrem Abschluß brachte.

Nach Deutschland gelangte die niederländische Kunst durch Vermittlung Orlando Lassos, welcher 1757 durch Herzog Albrecht V. von Bayern nach München berufen wurde und dort bis zu seinem Tode eine reiche Tätigkeit entfaltete.

Für die Entwicklung der Musik in praktischer und theoretischer Beziehung war das ernste, etwas nüchterne, fast mathematische Schaffen der niederländischen Kontrapunktiker von segensreichstem Einfluß. Alle Möglichkeiten der Gegenüberstellung und des Ineinanderwirkens vieler gleichzeitig erklingender Stimmen führten sie mit großem Scharfsinn der organischen Vereinigung zum geschlossenen Kunstwerke zu. Indem die Musikwissenschaft an diesen Kompositionen die innere Logik und Beschaffenheit des harmonischen Zusammenklangs studierte, gelangte sie zur Erkenntnis unseres heutigen Harmoniebegriffes.

Wir haben gesehen, wie schon die frühesten Äußerungen eines noch unbewußten musikalischen Kunstsinnes den Wunsch nach theoretischer Erkenntnis zeitigten, wie die Griechen auf dieser Basis ihr Tonsystem schufen und die frühesten Theoretiker des Mittelalters die primitive Mehrstimmigkeit des Volksgesanges auf feste Regeln zurückzuführen suchten. Aus der Satzlehre des Organum, Déchant und Kontrapunkts ging als erstes eine Intervallenlehre hervor, welche zunächst die Konsonanz der Oktaven, Quarten und Quinten feststellte und nach mancherlei Irrwegen endlich auch die Zulässigkeit der Terz und Sexte, zunächst als unvollkommene Konsonanz, und gegen Ende des 15. Jahrhunderts als vollkommene Konsonanz anerkannte.

Die früheste Mehrstimmigkeit, auch die Anfänge des Kontrapunkts waren durchwegs homophon, d. h. die den cantus begleitenden Stimmen schlossen sich nach festgesetzten Regeln dem Gang der Melodie an, jedem Ton des cantus firmus einen gleichwertigen Ton entgegensetzend. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts an wurde der Kontrapunkt polyphon, d. h. die den cantus firmus begleitenden Stimmen gingen jede ihren eigenen selbständigen Weg, jede Stimme war selbst Melodie, setzte sich aus beliebigen Notenwerten zusammen und alle mußten sich nach bestimmten Regeln zu einer höheren Einheit verbinden. Das Grundprinzip der Polyphonie beruhte auf der Imitation, d. h. Nachahmung eines gegebenen Themas in verschiedenen Stim-

men und Tonlagen, aus welcher ihre wertvollsten Kunstformen, die Fuge, der Kanon und die Motette, hervorgingen.

Der cantus firmus, welcher entweder dem Gregorianischen Choral oder dem Volksgesang entnommen, niemals frei erfunden und stets einfach und breit angelegt war, diente dem ganzen kunstvollen Gebäude als Stützpunkt; ihn umspielten die anderen, frei figurierenden, einander nachahmenden Stimmen.

Diese freie Stimmführung hatte schon frühzeitig die Notwendigkeit mit sich gebracht, öfter einen Halbton anzuwenden dort, wo die Kirchentonart einen Ganzton forderte, so wie dies schon für das Subsemitonium der Fall war. Solche Transpositionen eines Tones hießen musica ficta und bereits im 13. Jahrhundert hatte man die Möglichkeit erkannt, jeden Ton der Skala um die Hälfte zu erhöhen oder zu erniedrigen. Als Zeichen hierfür wurde schon das *b* und ✕ angewendet.

Große Fortschritte brachte die Zulassung der Dissonanz mit sich, ebenso wie die durch Sebald Heyden in seiner „Ars canendi" (1537) erfolgte Ausscheidung des cantus naturalis. Indem Heyden nur mehr den cantus durus und cantus mollis anerkannte, leitete er bereits zu unserer modernen Auffassung des Dur und Moll über, desgleichen Henricus Loritus genannt Glarean (1488—1563), welcher durch die Aufstellung der äolischen und ionischen Kirchentonart (s. S. 33) unsere heutige C-Dur- und A-Moll-Skala theoretisch feststellte.

Die Tonsätze wurden immer reicher und komplizierter und die Praxis eilte der erklärenden Theorie mit Riesenschritten voraus. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts erkannte der bedeutende Theoretiker Gioseffo Zarlino zum ersten Male die Bedeutung des harmonischen Dreiklangs und nannte den Durakkord divisione harmonica, und den Mollakkord divisione arithmetica, ersteren als heiter (allegra), letzteren als traurig (mesta) charakterisierend.

Immer mehr gewöhnten sich die Musiker daran, nicht mehr in erster Linie auf den Gang der einzelnen Stimmen,

sondern hauptsächlich auf den Zusammenklang des ganzen Stimmkomplexes zu achten und an Stelle der Intervallenlehre trat die Harmonielehre.

Der von den Niederländern Okeghem und seinen Zeitgenossen ins Leben gerufene mehrstimmige polyphone Satz war nur als a cappella-Gesang, d. h. für Singstimmen ohne instrumentale Begleitung gedacht. Die edelste Verkörperung fand diese Kompositionsweise in Palestrinas Werken, viele andere der großen Tonsetzer hingegen zogen auch die instrumentale Begleitung heran, und die Kirchenmusik jener Zeit wurde immer reicher, ja sogar überladen. An Stelle des vierstimmigen Satzes traten acht-, zwölf- und mehrstimmige, oder auch vielchörige Tonstücke von großartiger Klangwirkung. Die kontrapunktischen Verschlingungen der einzelnen Stimmen wurden immer komplizierter und das Wort ging in dieser Tonmasse vollständig unter.

Eine natürliche Reaktion gegen die kontrapunktische Überkünstelung war die Rückkehr zum Einzelgesang, und mit dieser zugleich (um 1600) fällt die Einführung des Generalbasses (s. a. S. 153). Als Ersatz für die ausgeschriebene Partitur begannen einzelne Komponisten, so wie es in der Praxis manche Organisten machten, sich über der tiefsten Stimme in Ziffern die Zusammenklänge zu notieren, welche die Bewegungen der Einzelstimmen ergaben. Hiedurch wurde die Vorstellung des Akkordbegriffes wesentlich befestigt und die Baßbezifferung fand rasch allgemeine Verbreitung.

Nun bedurfte es nur mehr eines letzten Anstoßes, um die allmählich gewonnene Erkenntnis der Harmonie mit der Logik des Tonsatzes und dem Begriffe der Tonalität in Verbindung zu bringen, und diesen bedeutungsvollen Schritt verdanken wir dem großen französischen Komponisten und Theoretiker Jean Philippe Rameau (1683—1764). Dieser begründete nicht nur die Lehre von der Umkehrung der Akkorde (*c-e-g* harmonisch gleichbedeutend mit *c-g-c* oder *g-c-e*), sondern legte auch die Basis zur Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie und der Entwicklung der Melodie aus derselben. Er stellte ferner die Begriffe der Tonika, Dominante und

Subdominante fest und schuf dadurch die Grundlage für unsere gesamte heutige Harmonielehre mit ihren Modulationen und ihren Schlußfolgerungen.

Nun waren die starren Kirchentöne ebenso wie die schwerfällige Solmisationslehre endgültig zu Grabe getragen und an ihre Stelle unsere heutigen Dur- und Molltonarten getreten, die spitzfindigen Kontrapunktregeln waren in eine klare, logisch begründete Harmonielehre übergegangen — die bis ins graue Altertum zurückreichende Epoche der tastenden unbeholfenen Versuche hatte ihren Abschluß gefunden und aus ihr trat nun die Musik als eine in sich gefestigte, zu den größten Taten reife Kunst hervor.

III. Der Minne- und Meistergesang, das Volkslied und das evangelische Kirchenlied.

Obwohl die Kirche im frühen Mittelalter die gesamte Musikpflege an sich gerissen und in strenge dogmatische Formen gebracht hatte, ließ sich die natürliche, rein menschliche Sangeslust der Menge dadurch nicht unterdrücken. Lebte doch schon von alters her im Volke das Bedürfnis, seinen Gefühlen im Gesange Luft zu machen, und das Heidentum hatte ihm hiezu stets Gelegenheit geboten. Alle heidnischen Feste waren von „Gesang" begleitet, der allerdings vorwiegend einem wüsten Geheul geglichen haben mag. Indem die christliche Kirche dem Volksgesang ebenfalls eine wichtige Rolle im Gottesdienste einräumte und ihn durch ihre veredelnde Macht auf eine höhere Stufe hob, gewann sie immer mehr Anhänger. Der sangliche Wohlklang der frühesten geistlichen Kirchenlieder übte einen mächtigen Zauber auf die bekehrten Heiden aus und trug nicht wenig dazu bei, ihnen die neue Religion lieb zu machen. Daneben erhielten sich aber auch noch die altheidnischen Gebräuche und Gesänge im Volke aufrecht, und die Kirche begann mit der Zeit gegen diese „lästerlichen" Gewohnheiten zu eifern. Schon im 6. und 7. Jahrhundert wurde das Singen und Tanzen bei kirchlichen Festen verboten, und das ganze Mittelalter hindurch führte die Kirche einen Vernichtungskampf gegen das weltliche Lied. So verordnete der Abt Priminius: „Das Tanzen und Springen, die schändlichen und üppigen Lieder sollt ihr fliehen, wie die Pfeile des Teufels, weder an den Kirchen noch in den Häusern, noch auf den Straßen und Kreuzwegen, oder sonst wo sollt ihr sie üben, denn das ist ein Rest heidnischer Sitte"*).

*) G. Winter, Das deutsche Volkslied.

Das Volk ließ sich aber durch diese strengen Vorschriften nicht beirren, im Gegenteil, es sang unbehindert weiter, sang die in der Kirche gelernten Lieder auch daheim bei allen möglichen Gelegenheiten und gestaltete sie mit der Zeit auf seine Weise zu Volksliedern um. Den Formen des Kirchenliedes und später jenen des Minneliedes bildete das Volk seine eigenen Melodien nach, dieselben jedoch mit naiver Lebenslust und warmem Empfinden erfüllend. Anderseits schöpfte die kirchliche Musik aus dieser Quelle ursprünglichster und frischester Melodik immer wieder neues Leben, wenn sie in Gelehrsamkeit und Formenwesen zu ersticken drohte. Das ganze Mittelalter hindurch stehen Volks- und Kirchengesang in innigster Wechselbeziehung zueinander, Kirchenmelodien wurden zu Volksgesängen und umgekehrt. Der Volksgesang ist der individuellste und spontanste Ausdruck des Gefühls, er kennt keine Gesetze der Melodiebildung und Rhythmik, und doch lehnt er sich unbewußt an die herrschenden Formen an.

„In der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik ist das Volkslied von höchster Wichtigkeit, es bildet neben dem Gregorianischen Gesange die zweite Hauptmacht. Es war der unerschöpfliche Hort, dem die größesten Meister des Tonsatzes die Melodien entnahmen, welche sie nicht bloß weltlich zu kunstvollen mehrstimmigen Liedern umbildeten, sondern auf welche sie selbst geistliche Tonstücke der größesten und ernstesten Art, ganze Messen usw. aufbaueten"*).

Als erstes benützte das Volk die ihm vom Gottesdienste her geläufigen Gesangsformen des „Allelujah" und „Kyrie eleison" bei den verschiedenen Vorkommnissen des täglichen Lebens, und als die Kirche im 9. Jahrhundert begann, den Allelujahgesang zum Kirchenliede auszugestalten, legte man auch im Volke besonders dem „Kyrie" Texte in der Vulgärsprache unter. Solche Lieder hießen Kirleisen, oder kurzweg Leisen (in Frankreich Lais, in England lay).

Diesen ältesten geistlichen Liedern entlehnte das Volk auch für seine weltlichen Lieder die erste Kunstgestalt. Be-

*) A. W. Ambros a. a. O.

sonders waren die romanischen Völker mit ihrem angeborenen Schönheits- und Formensinn dazu berufen, den Gesang künstlerisch zu gestalten. Die ältesten Volkslieder waren daher französischen Ursprungs, im deutschen Volke hingegen machte sich zuerst die Sprache des Gemüts im Liede geltend. Die Deutschen sind, wenn nicht die frühesten, so doch die glücklichsten Erfinder des Volksliedes.

Die ersten Volksdichter und -sänger, welche das weltliche Lied verbreiteten, indem sie von Dorf zu Dorf, von Hof zu Hof zogen, überall ihre Weisen vortragend, hießen in Frankreich „romanciers", „conteurs" oder „jongleurs", in Deutschland „Fahrende", in England „minstrels". Sie waren diejenigen, welche den weltlichen Gesang aufrechterhielten, als die Kirche das Volk immer mehr von der Teilnahme am Kirchengesange ausschloß. Anfänglich dürften sich die Fahrenden noch mit Kirchenliedern beschäftigt haben, bald jedoch überwog der weltliche Gesang, die epische Erzählung und der Ritterroman.

Wie reich und vielseitig schon zu Karls des Großen Zeit der Volksgesang war, beweist, daß der Kaiser von seinem Geschichtsschreiber Einhard eine Sammlung der gebräuchlichsten Lieder anlegen ließ.

Die frühesten weltlichen Lieder waren außer historischen und Liebesliedern auch Schlachtengesänge, Lob- und Ehrenlieder, Spottgedichte, Trauergesänge u. a. Unter den epischen Gesängen sind als älteste das „Rolandslied" und das „Ludwigslied" (Preisgesang auf Ludwig III. von Frankreich nach seinem Sieg über die Normannen 881) zu nennen. Doch auch an Liedern lyrischen Inhalts fehlte es nicht, denn, wie Uhland sagt, „solange es nicht eine greise Jugend gibt, wird stets das Liebeslied die Blume der Lyrik sein".

Was das Volkslied vollkommen naiv geschaffen hatte, wurde von den gebildeten Ständen aufgenommen, veredelt und nach künstlerischen Gesetzen behandelt. So entstand das Kunstlied, welches in Frankreich von einem vornehmen Sängerstande, den Troubadours und Trouvères, und, von dort ausgehend, in Deutschland durch die Minnesänger

gepflegt wurde. Eine vermittelnde Stellung zwischen dem Volksliede und diesem Kunstliede nahmen die Fahrenden, die Gaukler und Spielleute ein.

Gegen Ende des 11. Jahrhunderts hatte der Ritterstand durch das Turnierwesen einen mächtigen Aufschwung genommen und an den Höfen der Kaiser, Könige und Fürsten entfaltete sich ein glänzendes Treiben reger Geselligkeit, in dessen Gefolge der Frauendienst eine hohe kulturelle Bedeutung erreichte. Sitte und Anstand wurden gepflegt und das Leben der vornehmen Ritter spielte sich in den Grenzen streng höfischer Formen ab.

Der Ritterstand übernahm jetzt auch die Pflege der schönen Künste, welche bisher nur in den Händen der Geistlichen gelegen war. Vor allem aber trug die erschütternde Bewegung der Kreuzzüge, die so viel edle Begeisterung entfesselte und der Dichtkunst in der Erzählung der Fahrten, Kämpfe und Erlebnisse, sowie in der Schilderung des farbenprächtigen Orients so viel neue Anregung brachte, nicht wenig dazu bei, in der Ritterschaft die Liebe zur Dicht- und Sangeskunst zu nähren.

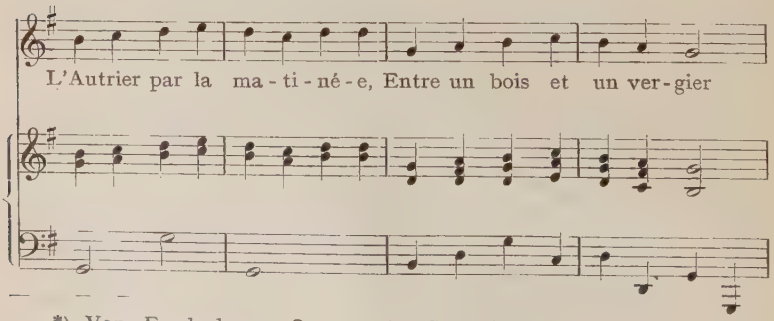
Am frühesten regte sich der neue Geist in der Provence, wo die Grafen von Barcelona und Toulouse als mächtige Förderer und Beschützer des adeligen Sängerstandes auftraten. Als ältester französischer Troubadour gilt Wilhelm IX. Graf von Poitiers (gest. 1127), welcher die Anregung dazu gab, die Volkslieder nach künstlerischen Prinzipien zu verfeinern. Andere berühmte Troubadours waren Bernard de Ventadour, Jaufre Rudelh, Prinz von Blaya (gest. 1170), Peirol und Graf Rambot III. von Orange, welche besonders das Liebeslied pflegten, ferner der phantastische Sänger Peire Vidal (gest. 1215), der von wilder Kampfeslust erfüllte Bertrand de Born, dessen patriotische Lieder manch scharfes Wort der Kritik enthielten, der geistreiche Anonymus, Mönch von Montaudon, die moralisierenden Satyriker Savaric de Mauléon und Peire Cardinal, sowie der aus der Verfallszeit noch hervorragende Guirot Riquier. Als Meister wurde von

allen seinen Zeitgenossen Guirot de Borneil (gest. 1220) anerkannt, und als königliche Troubadours sind Richard Löwenherz (gest. 1199) und Alfons II. von Aragonien (gest. 1196) zu nennen. Die meisten Troubadours jedoch gehörten dem minderbegüterten Ritterstande an und hielten sich abwechselnd an den verschiedenen Fürstenhöfen auf, wo sie glänzend belohnt wurden und von zarter Damenhand den Sängerpreis erhielten.

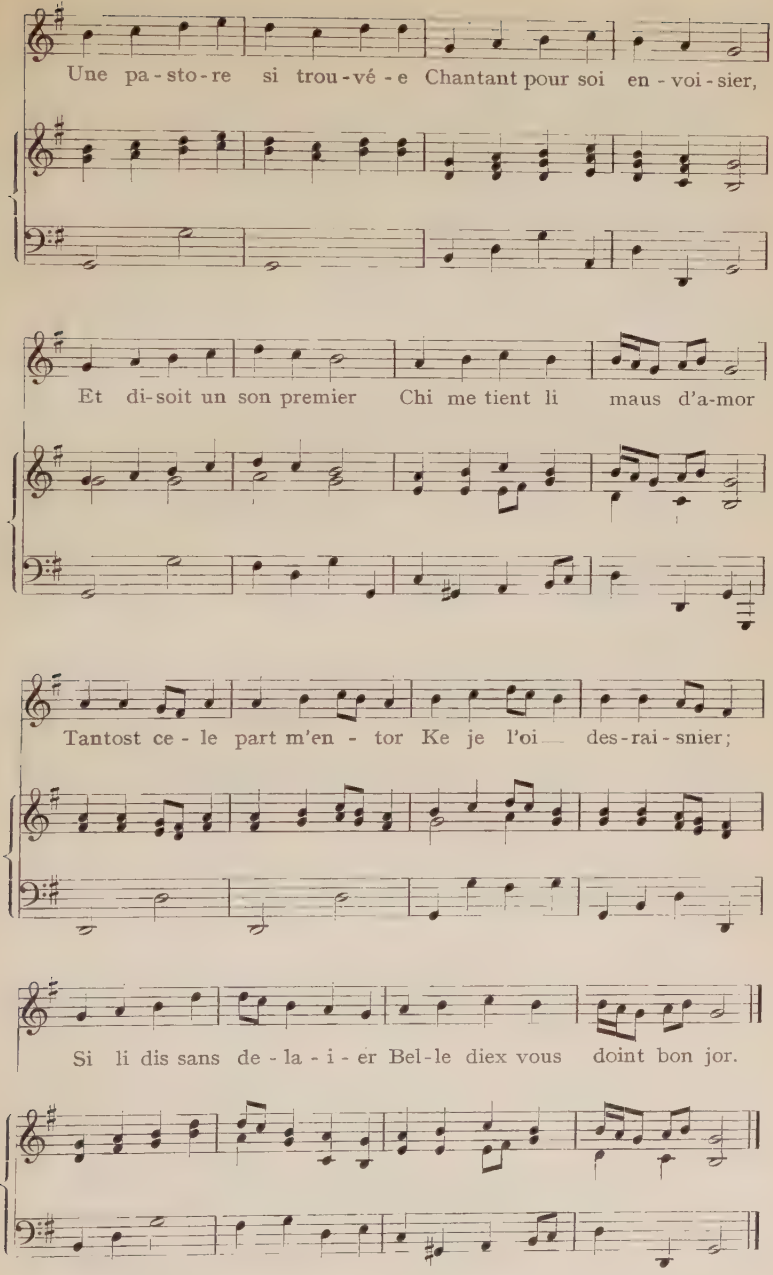
Im Norden Frankreichs war die Ritterschaft ernster gesinnt und erfreute sich gern an den epischen Volksliedern, welche in jenen Gegenden schon frühzeitig zur Entfaltung gekommen waren. Erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts verbreiteten sich die provençalischen Lieder der Troubadours nach dem Norden hin, nach Flandern, Burgund und in die Champagne, wo sie nun auch eine streng höfische Kunst ins Leben riefen. Die ritterlichen Sänger hießen hier Trouvères, und sie unterschieden sich dadurch von ihren südlicheren Standesgenossen, daß sie sich mehr auf die Kunstdichtung beschränkten und ihre Lieder nicht selbst sangen, sondern durch dienstbare Sänger, „ménéstrels", ausführen ließen.

Unter den hohen Herren, welche mit Vorliebe die Kunst pflegten, tat sich Thibaut IV., König von Navarra,

Chanson du Roi de Navarre*).



*) Von Forkel a. a. O. aus der Sammlung des Bischofs de la Ravalière mitgeteilt und von Forkel mit Begleitung versehen. (Der leichteren Verständlichkeit halber wurde das Lied in moderne Schlüssel übertragen und in drei Liniensysteme gebracht.)


Une pa-sto-re si trou-vé-e Chantant pour soi en-voi-sier,
Et di-soit un son premier Chi me tient li maus d'a-mor
Tantost ce-le part m'en-tor Ke je l'oi des-rai-snier;
Si li dis sans de-la-i-er Bel-le diex vous doint bon jor.

hervor, und der ganze Hofadel folgte seinem Beispiel. Auch die Höfe der Könige von Frankreich und England, der Herzoge von Brabant, der Grafen von Flandern und der Champagne pflegten den kunstvollen Gesang. Gefeierte Trouvères waren Raoul, châtelain de Coucy, Gaces Brulez, Perrin d'Angecourt, und vor allem Adam de la Hâle.

Die älteste französische Liedform ist das lais, dessen wichtigste Kennzeichen das volkstümliche Element und die liedmäßige Gestaltung waren. „Lais" verkörperte den Begriff des Liedes in musikalischem ebenso wie in dichterischem Sinne und hatte einfachen rhythmischen Strophenbau. Der Kunstgesang gestaltete das lais zur chanson, welche ebenfalls einen regelmäßigen Strophenbau aufwies, sich innerhalb desselben jedoch in freier Metrik bewegte und immer kunstvoller wurde. Die chanson verkörperte die wichtigste Kunstform der französischen höfischen Lyrik, ihren Inhalt bildete ausschließlich die Liebe. Mit der Zeit verzweigte sich die chanson zu mehreren Unterabteilungen. Es gab chant und chansonette, ebenso son oder sonet, letzteres ein Liebeslied, welches mit der späteren Kunstform des Sonetts noch keinerlei Zusammenhang hat. Wurde eine chanson nach einer beliebten Volksmelodie gesungen, so hieß sie couplet. Andere chansonartige Gesänge waren die albas (aubades) „Tagelieder", sie enthielten den Weckruf des Wächters, welcher den Liebenden den anbrechenden Morgen verkündete und sie zur Trennung ermahnte, ferner die plancs oder Klagelieder, und die sehr beliebten pastourelles, Schäfer- oder Hirtenlieder. Letztere übertrugen die chanson ins Idyllische, und da sie bereits Rede und Gegenrede enthielten und eine bestimmte Situation malten, gestalteten sich Poesie und Musik schon bewegter, so daß die pastourelle als eine Art Vorläufer des künftigen Singspiels gelten kann.

Im Gegensatz zu der chanson, dem Liebeslied, standen der sirventes, eine Dichtung politischen, moralisch-religiösen oder satyrischen Inhalts, und die Tenzone, auch joc partiz

(jeux partis, geteiltes Spiel), ein dialogartiges Streitlied, in welchem zwei entgegengesetzte Ansichten von zwei oder mehreren Dichtern abwechselnd vertreten wurden. Diese poetischen Turniere, ebenso wie die sirventes, welche vorwiegend tendenziös und geistreich sein wollten, legten auf die musikalische Interpretation kein Gewicht.

Während der Gesang der französischen Troubadours und Trouvères vorwiegend galanten, zierlichen und erotischen Charakter trug, auch schon die Leichtigkeit des französischen Witzes entfaltete und in viele Liedgattungen zerfiel, ist der deutsche Minnesang fast nur „Lied" allein. Er ging aus den gleichen Voraussetzungen hervor, wie der französische, strebte aber, dem tiefer empfindenden deutschen Wesen entsprechend, sofort nach innigerem, gemütvollerem Gehalt. Vom Marienkultus ausgehend, hatte der Frauendienst ein ideales, vorwiegend keusches Gepräge angenommen und dieselbe treuherzig naive Färbung kennzeichnet die deutschen Minnelieder.

So wie in Frankreich die Provençe, waren auch in Deutschland die südlichen Länder die erste und bleibende Heimstätte des Minnesanges. Seine Blütezeit fällt in die Regierung der Hohenstaufenkaiser, und außer diesen zählten die Babenberger, Herzoge von Österreich, und die Landgrafen von Thüringen zu den wärmsten Förderern der Kunst. Wir erinnern nur an den berühmten „Sängerkrieg auf der Wartburg" (ca. 1206) unter Landgraf Hermann von Thüringen, welcher die hervorragendsten Minnesänger zu künstlerischem Wettgesang versammelte.

Die mittelalterliche deutsche Lyrik tritt nur in dreierlei Formen auf, als Leich, Lied und Spruch.

Der Leich ging aus der Form der lateinischen Sequenz hervor, hatte daher keinen gleichmäßigen Strophenbau, bestand aus mehreren Abteilungen oder ungleich langen Strophen, der Inhalt desselben war meist ein religiöser, doch findet sich auch das Tanzlied in Leichform vertreten.

Die bei weitem beliebteste, fruchtbarste und verbreitetste Gattung war das Lied, welches in seiner damaligen Form

schon alle Elemente des heutigen Liedes in sich trug. So oft die Liedkomposition in späterer Zeit auch davon abwich, immer wieder kehrte sie zu dieser einfachsten Grundform zurück. Den Bau der Liedstrophe charakterisiert Dr. Edward Stilgebauer in seiner „Geschichte des Minnesanges" so klar und übersichtlich, daß wir seine Worte hier folgen lassen: „Das Lied, seiner Natur nach zum Gesange bestimmt, und von den Dichtern selber, die zu gleicher Zeit meistens auch die Sänger ihrer Lieder waren, mit einer sangbaren Melodie versehen, charakterisiert sich als die gleichmäßige, an Zahl unbegrenzte Wiederholung einzelner, innerlich gleich gebauter Strophen. Diese Strophen bestehen aus einer bestimmten Anzahl von Versen, die sich nach der Zahl ihrer Hebungen des näheren charakterisieren und die durch den Endreim — in der guten Zeit den reinen Reim, in der Vorzeit auch die Assonanz — aneinander gebunden sind. Die regelmäßige Wiederholung und Vereinigung solcher gleichgebauter Strophen zu einem Gedichte ist das Lied. In der besten Zeit des konventionellen Minnesangs steht die Strophe des Liedes unter dem aus Frankreich importierten Gesetze der Dreiteiligkeit, das heißt, sie zerfällt in drei, in jeder Strophe sich wiederholende Teile, nämlich die beiden Stollen, die man zusammen auch als den Aufgesang bezeichnet, und den Abgesang. Die Stollen sind in ihrem Bau einander wieder völlig gleich; kehren die gleichen Reime im zweiten Stollen wieder, dann ist der zweite Stollen an den ersten angereimt. Der Abgesang hat wieder eine in sich gegliederte, und nach der Art des Reimes sich charakterisierende, in allen Strophen des Liedes sich gleichbleibende Form. Entspricht der erste Reim des Abgesanges dem letzten Reim des zweiten Stollens, so ist der Abgesang an die Stollen angereimt, was häufig vorzukommen pflegt."

Der Spruch war ein einstrophiges Gedicht, welches politischen oder lehrhaften Inhalt hatte.

In musikalischer Beziehung stellt sich der Leich als durchkomponiertes Gedicht dar, jede Strophe desselben zerfiel in zwei gleichgebaute Halbstrophen, welche auf die-

selbe Melodie gesungen wurden; diese Melodie wechselt jedoch bei jeder Strophe.

Das Lied hingegen bildete die poetische Strophe auch musikalisch nach, so zwar, daß die beiden Stollen die gleiche Melodie wiederholten und der Abgesang ein neues Motiv brachte; nach der so gegliederten Melodie wurden alle Strophen abgesungen.

Der Spruch wurde mehr rezitativisch vorgetragen.

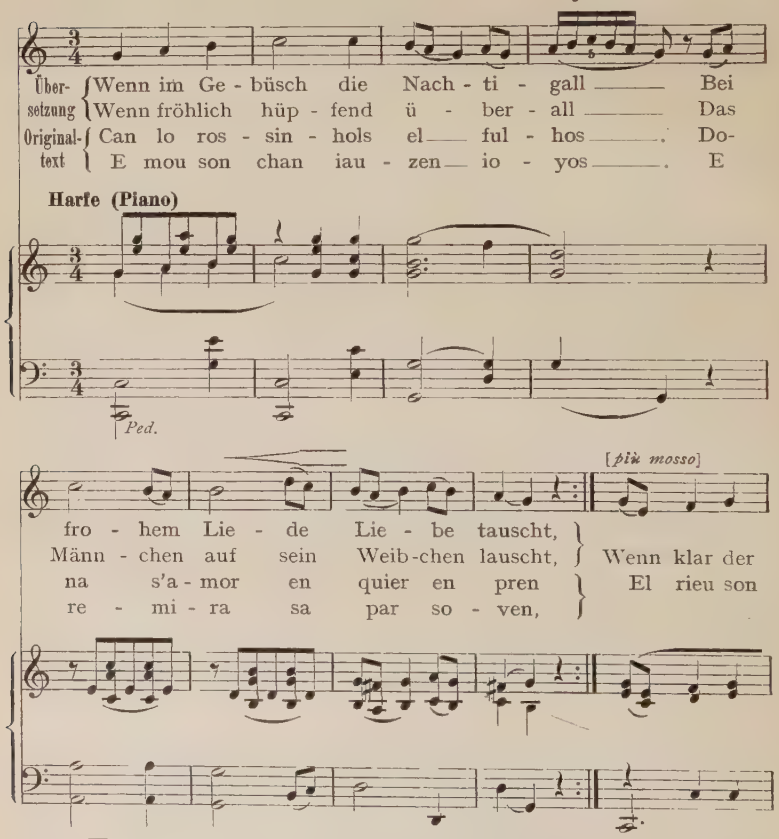
Was nun die Melodien selbst anbelangt, so lassen sich dieselben noch aus alten Handschriften nachweisen, doch bietet deren Entzifferung den Musikgelehrten viele Schwierigkeiten.

Die Melodien der Troubadours und der Trouvères sind zum größten Teil in Pergamenthandschriften des 13. Jahrhunderts in einer Notenschrift aufgezeichnet, welche wohl die Tonhöhe, nicht aber die Tondauer, den Takt zu erkennen gibt. Lange Zeit blieb diese Frage ein ungelöstes Problem, bis endlich ein Romanist, Dr. Johann B. Beck in seiner grundlegenden Arbeit: **Die Melodien der Troubadours** (nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben nebst einer Untersuchung über die Entwicklung der Notenschrift (bis um 1250) und das rhythmisch-metrische Prinzip der mittelalterlich-lyrischen Dichtungen, sowie mit Übertragung in moderne Noten der Melodien der Troubadours und Trouvères). Straßburg, Verlag Karl J. Trübner 1908, den Nachweis lieferte, daß die sämtlichen Liedaufzeichnungen des 11. bis 14. Jahrhunderts unter dem Einfluß der modalen Rhythmik stehen, daß also der Rhythmus der Melodien latent und aus den Betonungsverhältnissen der zugehörigen Texte erkennbar war. Dr. J. Becks modale Interpretation, welche bereits 1907 in der „Cäcilia" von Straßburg (Juliheft S. 95ff.) zwecks Wahrung seiner Prioritätsrechte contra P. Aubry aus Paris formuliert und in der oben erwähnten Arbeit erschöpfend dargelegt ist, beruht auf der Anwendung der musikalischen Modi, wie sie von den Mensuraltheore-

tikern erörtert wird, auf die sämtlichen Kunstproduktionen der mittelalterlichen Musik, sowohl auf die einstimmigen Melodien als auch auf die mehrstimmigen Motettkompositionen. Einige Beispiele*) werden das beredteste Zeugnis ablegen für die Resultate, welche Dr. J. Becks modale Interpretation erzielt. Wir wählen zuerst ein Frühlingslied von Jaufre Rudelh (Mitte des 12. Jahrhunderts).

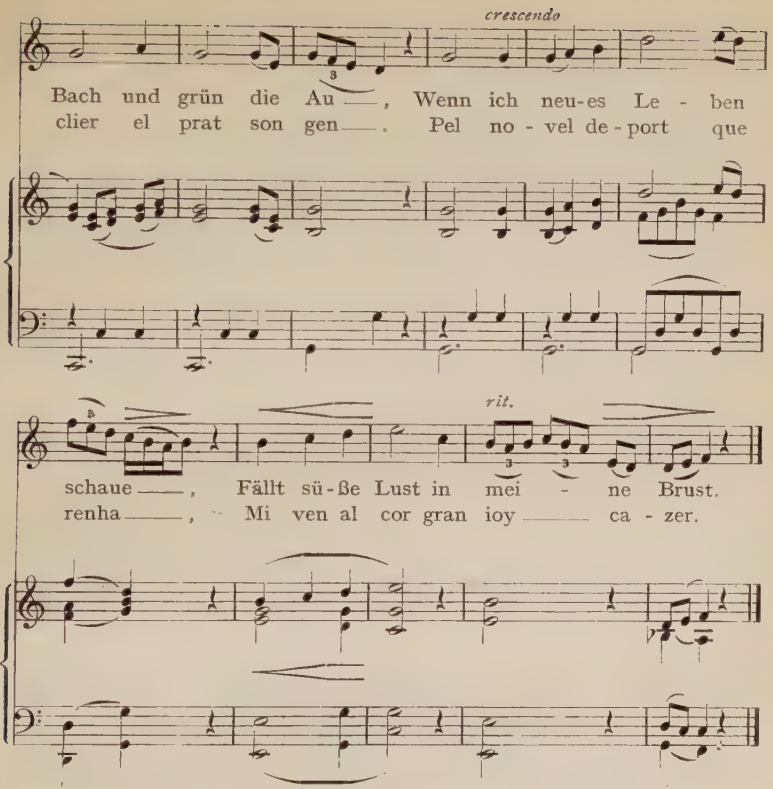
Frühlingslied**).**

Jaufre Rudelh.



*) Wir verdanken die drei folgenden Notenbeispiele der Liebenswürdigkeit Dr. J. Becks, welcher die Übertragungen auf unsere Bitte auch harmonisiert und ins Deutsche übersetzt hat.

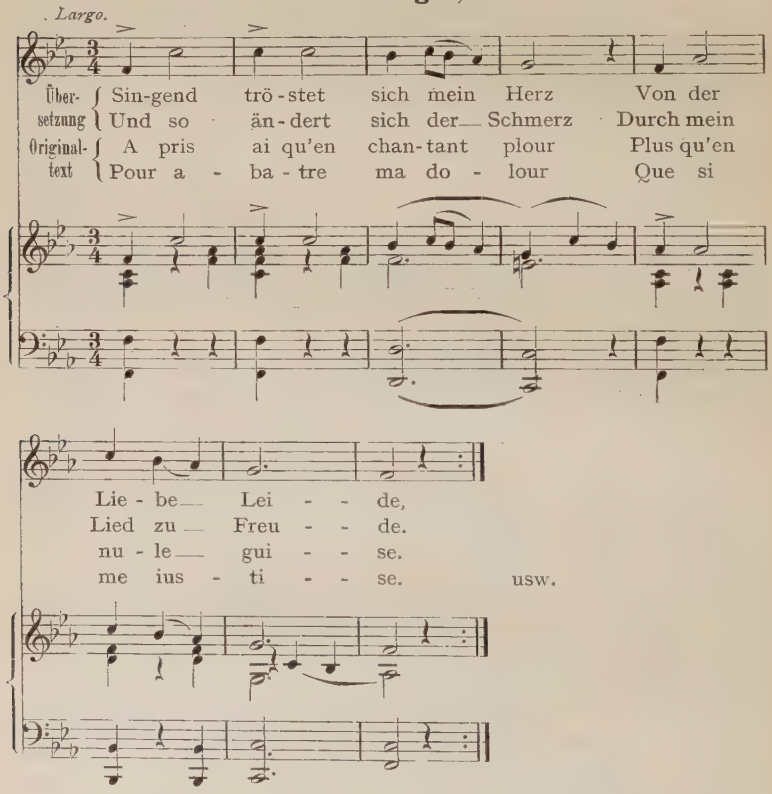
**) Dr. J.-B. Beck, Die Melodien der Troubadours, Nr. 139.



„Betrachten wir", sagt Dr. Beck, „den wahrhaft künstlerischen Aufbau dieser Melodie; zuerst die allgemeine Einführung mit der diatonischen Quartaufwärtsbewegung, auf der Reimsilbe die zierliche Tonfigur, welche so genau den Vogelsang nachahmt; die erste Steigerung tritt mit der Ankündigung der Liebe ein. Die Worte „Wenn klar der Bach" klingen aus der Dur-Quint und Terz heraus; der Gedanke an das neu erwachende Leben treibt die Melodie bis zu ihrem Gipfelpunkt, um plötzlich vor der ins Herze fallenden Wonne in ergreifender Harmonie auf der Subdominante zu endigen."

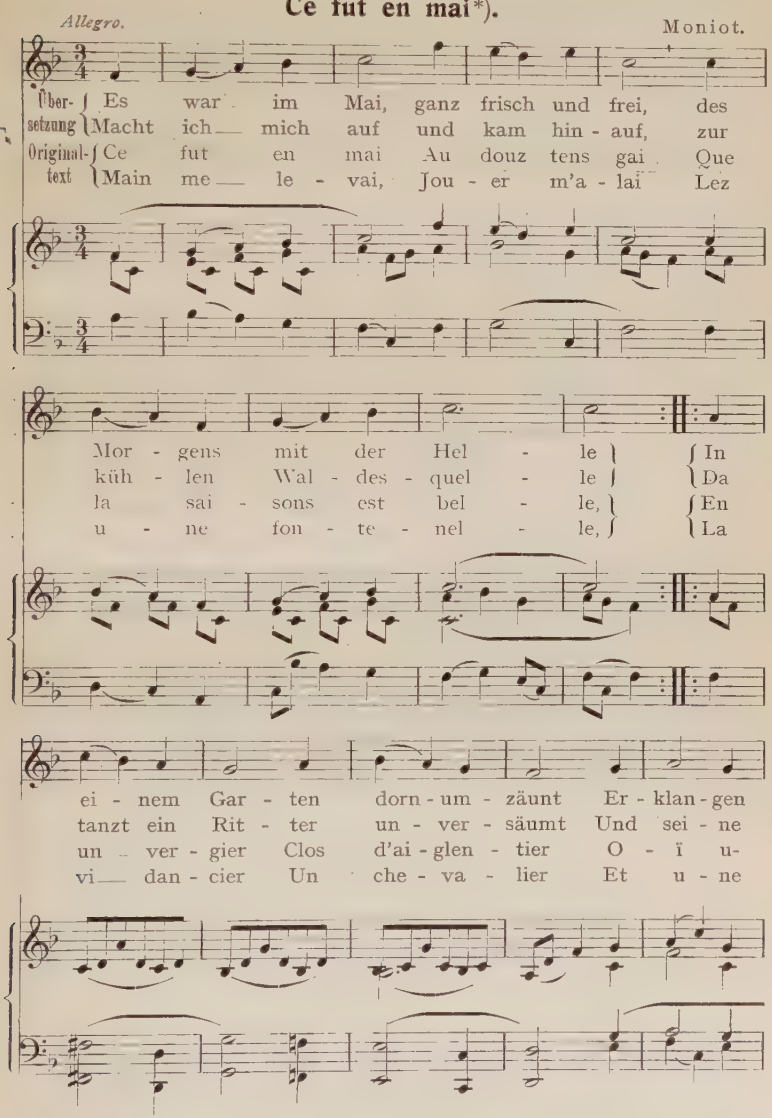
Die vorliegende Melodie ist im sogenannten ersten Modus übertragen, einer Taktart, welche aus dem trochäischen Versmaß hervorgegangen ist und den normalen Tripeltakt | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | resp. | 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 | darstellt.

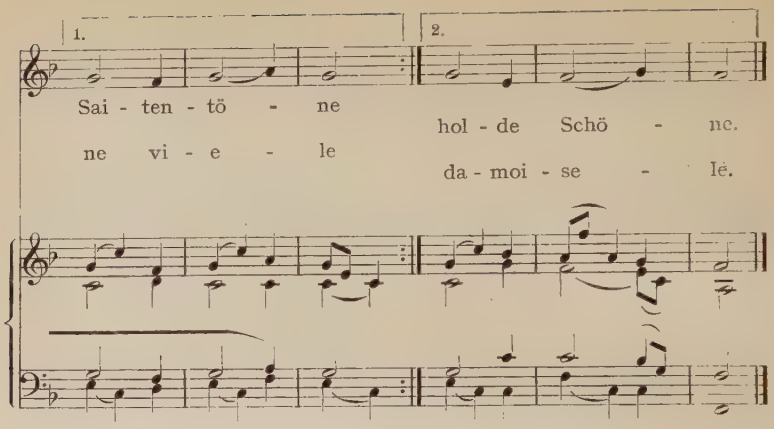
Die Umkehrung dieser Taktart bildet den zweiten Modus, welcher dem Liede durch das eigentümliche Zusammenfallen der Akzente mit den guten oder schlechten Taktzeiten einen gewissermaßen schleifenden, oft dramatischen Ausdruck verleiht. Wir verweisen nur auf die bereits in Dr. Becks „Melodien der Troubadours" (S. 124 als Nr. 96) angeführte „Liebesklage", deren schmerzliche Innigkeit hauptsächlich aus dem Rhythmus hervorgeht:

Liebesklage*).

Wie ganz verschieden, wie heiter und lebensfreudig hingegen beginnt die Romanze „Ce fut en mai", welche einem gewissen

*) Dr. J.-B. Beck, Die Melodien der Troubadours, S. 124. Vgl. auch Becks Abhandlung: Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts. Max Hesses Verlag, Leipzig 1909.

Trouvère Moniot aus Arras zugeschrieben ist, dessen poetische Tätigkeit in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt.

Ce fut en mai*).

*) Dr. J.-B. Beck (Paris, 1 Rue Casimir Delavigne), Ausgewählte Lieder der Troubadours, Nr. 1.



„Was gesunde, natürliche und bei aller Einfachheit reiche Melodik und lieblichen Ausdruck betrifft," sagt Dr. Beck weiter, „ist diese Romanze in der Liedkomposition aller Zeiten wohl kaum übertroffen worden. Und doch liegen sieben Jahrhunderte zwischen ihrer Abfassungszeit und uns. Ihren Zauber und ihre Lebensfähigkeit verdanken diese Troubadourlieder dem Umstande, daß sie durch edle Gefühle eingegeben wurden und mehr den getreuen Ausdruck der Herzensempfindungen, als gezwungene oder verkünstelte Effekte suchten."

In dem ersten Bande seiner Melodien der Troubadours kündigt Dr. Beck die baldige Veröffentlichung sämtlicher überlieferter Troubadours- und Trouvèresmelodien an, welche uns, nach den angeführten Proben zu urteilen, eine hochinteressante Sammlung von Liedern wiederzugeben verheißt.

Während die Lieder der französischen Troubadours verhältnismäßig große Freiheit und Leichtigkeit der Melodik aufwiesen, scheinen die Melodien der deutschen Minnesänger größtenteils aus dem Gregorianischen Choral hervorgegangen zu sein und waren daher des öfteren schwerfälliger und mehr rezitierender Art als die französischen.

Sowohl die deutschen als die französischen Minnelieder wurden mit improvisierter Begleitung eines Instruments vorgetragen, am häufigsten werden die Fidel oder Geige, die Leier, Harfe und Viola (Vielle) genannt.

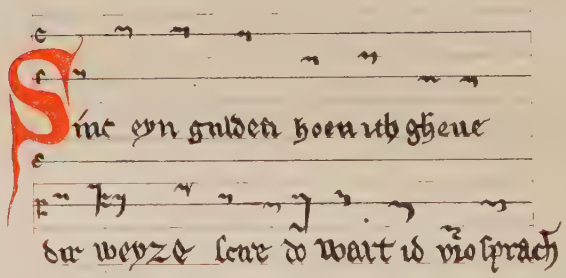
Die frühesten Anfänge des Minnesanges weisen nach Österreich und Bayern, und als erste Namen treten uns die historisch nicht mehr festzustellenden Persönlichkeiten der von Kürenberg und Dietmar von Eist entgegen. Sie knüpfen noch an die epische Volkspoesie an, welche ihren Höhepunkt im Nibelungenliede erreicht hatte, ihre naiven, noch ganz volkstümlich empfundenen Lieder haben die Form der Nibelungenstrophe beibehalten. Bei Dietmar von Eist findet sich das erste deutsche Tagelied vor.

Während sich in Österreich und Bayern die Kunstdichtung wie von selbst aus der Volkspoesie entwickelte, machte sich im Westen Deutschlands, in den Rheingegenden, Ende des 12. Jahrhunderts der französische Einfluß der Troubadours und Trouvères geltend. Der nahe der französischen Grenze gebürtige Heinrich von Veldeke wurde zum Vermittler zwischen französischer Kunstpoesie und deutscher Lyrik, er führte den reinen Reim an Stelle der Assonanz in die deutsche Dichtkunst ein. Von ihm beeinflußt war Heinrich von Morungen, geb. ca. 1160, welcher die provençalischen Vorbilder mit Enthusiasmus in sich aufnahm und sie voll poetischer Ursprünglichkeit in seine Heimatsprache übertrug, hiedurch die deutsche höfische Lyrik begründend. Stilgebauer charakterisiert sein Wirken folgendermaßen: „Heinrich von Morungen, der Vorläufer der klassischen Blütezeit, Walther der Klassiker und Neidhart von Reuenthal, der glänzende Epigone, sie bilden zusammen das leuchtende Dreigestirn in der Geschichte der lyrischen Dichtung des deutschen Mittelalters."

Neben Morungen ist Friedrich von Hausen, welcher auf dem Kreuzzuge Barbarossas 1190 seinen Tod fand, als glänzender Vertreter des konventionellen französischen Minnesangs zu nennen; er beherrschte die Sprache und den Reim mit überraschender Leichtigkeit und wurde für viele andere Minnesänger der Pfalz und der Rheingegend vorbildlich. Wie Friedrich von Hausen nahm auch Hartmann von der Aue an einem Kreuzzuge teil und die beiden Dichter schufen in ihrer frommen Denkungsart die besondere

Kunstform des Kreuzliedes. In Hartmann von der Aues Liedern fließen Gottseligkeit und Minnedienst ineinander.

Frankf. Pergbl. von Nitharts Liedern*).



Mit Walther von der Vogelweide (ca. 1170 bis ca. 1230) und seinen großen Zeitgenossen Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg beginnt die Blütezeit des Minnesanges.

Walther von der Vogelweide wurde um 1170 in Tirol oder Österreich geboren, und kam schon in jungen Jahren an den Wiener Hof, wo er „singen und sagen" lernte. Er führte das unstete Leben des fahrenden Sängers und beteiligte sich lebhaft an den politischen Streitfragen seiner Zeit, was in zahlreichen, von leidenschaftlichem Parteigeiste erfüllten Liedern zum Ausdrucke kam. Seine Lyrik trägt daher die Doppelgestalt des minniglichen Liebesliedes und des politischen Spruches. Im Liebeslied knüpfte er zuerst an die Vorbilder der höfischen Dichtung an, ging aber dann immer mehr zum Volkstümlichen über, und indem er den konventionellen gezierten Minnesang zu der Einfachheit des Volksliedes zurückführte, bahnte er dessen Blütezeit an.

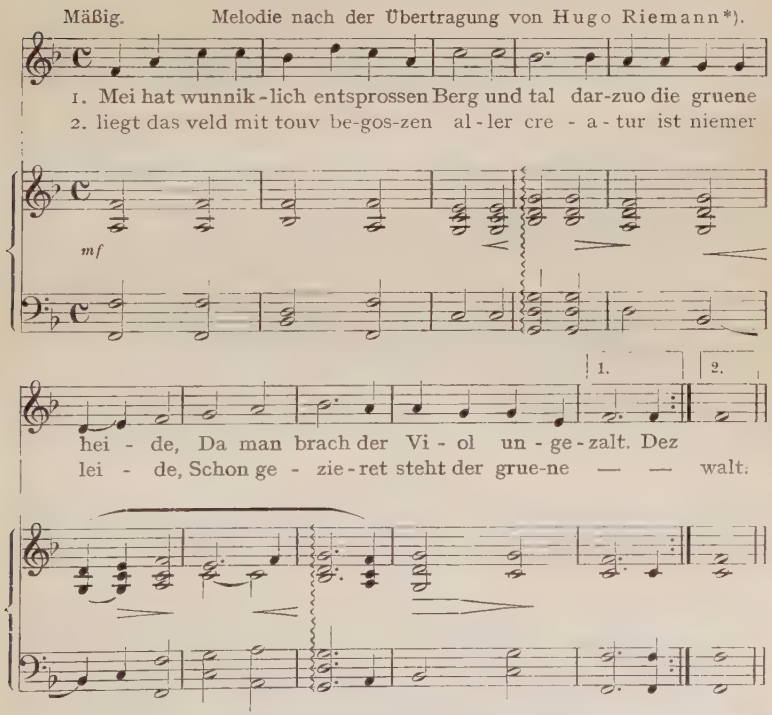
*) Aus F. H. von der Hagen, Minnesänger, IV. Teil.

In scharfem Gegensatze zueinander stehen Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, denn während ersterer in seinem „Parsifal" die strenge Sittlichkeit verherrlicht, preist Gottfried von Straßburg in seinem „Tristan" die Zaubermacht der verbotenen Liebe in glühenden Farben.

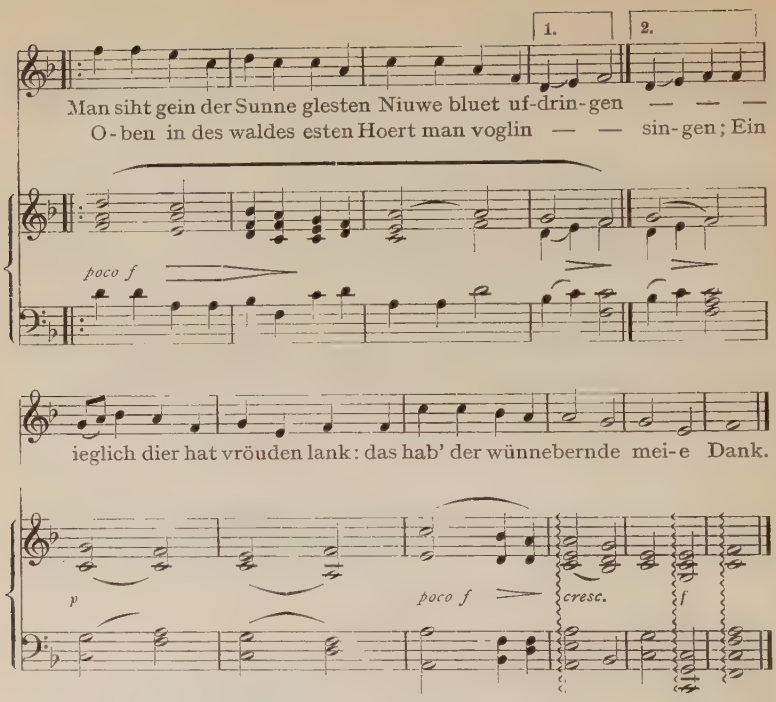
Mit Neidhart von Reuenthal (zwischen 1180 und 1250) tritt eine neue Art des Minnesangs in den Vordergrund, die sog. „Dörperliche Lyrik", als Reaktion gegen die immer konventioneller werdende höfische Lyrik. Von Walthers einfachen Liedern ausgehend schöpfte Neidhart den Stoff zu seinen Minneliedern nicht mehr aus den höfischen

Neidhart von Reuenthal: Frühlingslied

(13. Jahrhundert).



*) Aus H. Leichtentritt, Deutsche Hausmusik aus 4 Jahrhunderten. Verlag Marquardt & Co., Berlin. Mit Genehmigung des Verfassers und der Verlagsfirma.

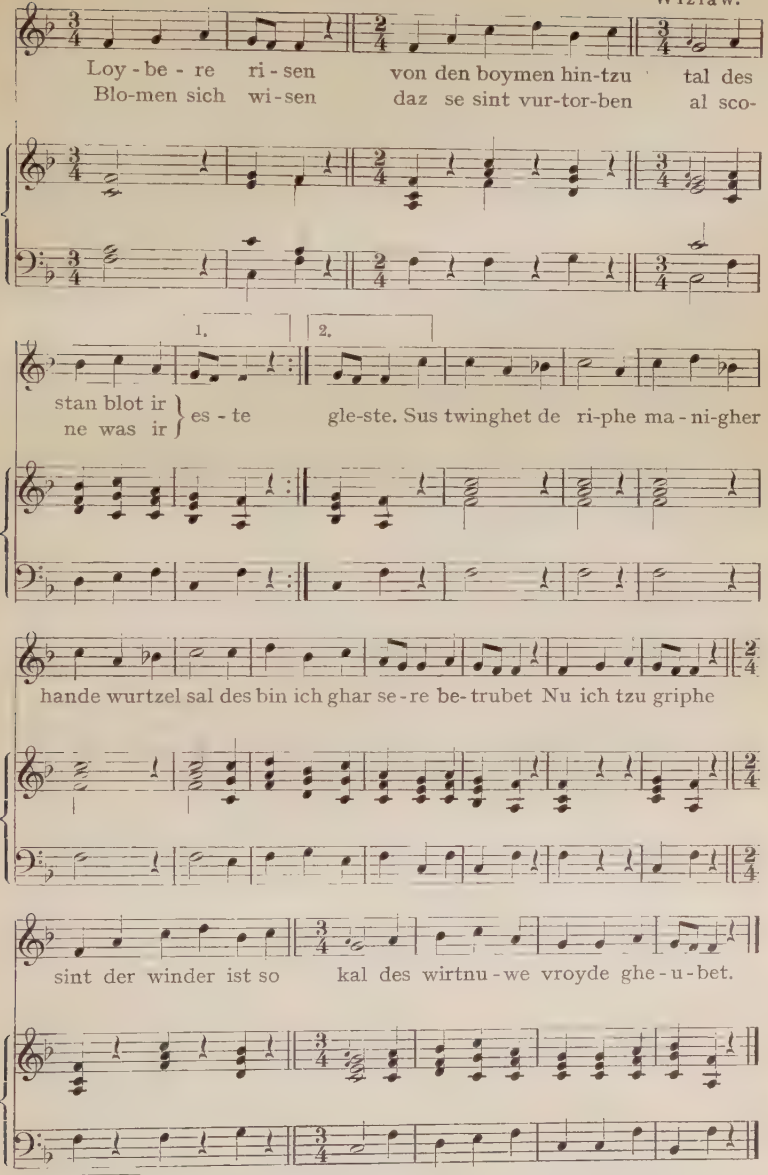


Kreisen, sondern direkt aus dem Volke. Seine Lieder waren fast durchwegs Tanzlieder, dazu bestimmt, beim Tanzen gesungen zu werden, wenn sich die Burschen und Mädchen unter der Dorflinde zu fröhlicher Geselligkeit versammelten. Diese Lieder zerfielen in Sommer- und Winterlieder, erstere waren nur für die Bauern bestimmt und hatten auch die zweiteilige Form des Tanzliedes angenommen, die Winterlieder hingegen scheinen den Zweck gehabt zu haben, die Ritter durch satyrische Schilderung der Volkssitten zu belustigen. Neidhart von Reuenthal fand viele Nachahmer, die sich jedoch nicht auf seiner Höhe erhielten, sondern zumeist in Trivialität ausarteten.

Ende des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts gewann der Minnesang immer mehr Anhänger sowohl in den höchsten Kreisen als im Bürgerstande und sank dadurch zum Dilettantismus herab. Als fürstlicher Sänger jener Epoche wäre Wizlaw IV., Fürst von Rügen zu nennen.

Loybere risen*).

Wizlaw.



*) Aus F. H. von der Hagen a. a. O. in der von Prof. E. Fischer gegebenen Fassung.

Die zur Unnatur führende Übertreibung des Frauendienstes vertrat Ulrich von Lichtenstein (ca. 1198—1275), während Konrad von Würzburg (gest. 1287) in der formellen Virtuosität seiner Lieder der gehaltlosen Überkünstelung den Weg bahnte und Reinmar von Zweter (ca. 1200—nach 1252) die schon zur Blütezeit des Minnesanges beliebte didaktische Dichtung der Sprüche einseitig weiterführte. Mit Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob (1270—1318), und Heinrich von Mügeln begann der Minnesang zu einem zunftmäßigen Vergnügen, dem Meistersang, herabzusinken.

Hand in Hand mit dem allgemeinen Verfall des Rittertums und dem Aufblühen der Städte ging das Bestreben der Bürger und Handwerker, die Vergnügungen der Ritter nachzuahmen. Sie bemächtigten sich daher auch des Minnesanges und glaubten im strengen Nachahmen der äußeren Form das Wesen dieser Kunst gefunden zu haben. Für den höheren, idealeren Wert von Poesie und Musik fehlte ihnen jedes Verständnis, was sie beurteilen konnten, waren nur die äußeren Merkmale. Durch Heinrich von Meißen angeregt, bildete sich in Mainz ein Verein von Handwerkern, zumeist Schustern, Schneidern, Barbieren, Seilern usw. zur Pflege des Gesanges. Die ehrenwerten Meister glaubten letzteren ebenso erlernen zu können, wie ihr Handwerk, und zwängten das Verseschmieden und Singen in feste Regeln ein; man dichtete nach gezählten Silben und sang nach mechanisch aneinander gereihten Tongängen. Solche Meisterschulen entstanden nach und nach in fast allen größeren süddeutschen Städten und erhielten zunftmäßige Satzungen. Wer aufgenommen werden wollte, mußte erst eine Lehrzeit durchmachen und sich durch verschiedene Leistungen allmählich die Würde des Meisters erringen. Ein lebensvolles Bild einer solchen Meisterschule, die sich in Nürnberg um den berühmtesten Meistersinger Hans Sachs (geb. 1494, gest. 1576) scharte, gab uns Richard Wagner in seinem Musikdrama „Die Meistersinger von Nürnberg".

Die Dichtungen waren meist religiösen oder moralisierenden Inhalts, unendlich trocken und hausbacken, die Melodien

hießen „Weise“ oder „Ton“ und standen der Dichtung an pedantischer Nüchternheit nicht nach. Die Meistersinger besaßen einen typischen Melodienschatz von verschiedenen Weisen, zu welchen nach Gutdünken ein Gedicht untergelegt werden konnte. Die verschiedenen Weisen führten die absonderlichsten Namen, so z. B. „geschwänzte Affenweis“, „warme Winterweis“, „gestreifte Safranblümleinweis“, „traurige Semmelweis“ usw.

In Frankreich fanden die deutschen Meistersinger ihr Gegenstück in den rhétoriciens, welche in gleich verständnisloser Weise die adelige Sangeskunst zum Handwerk herabwürdigten.

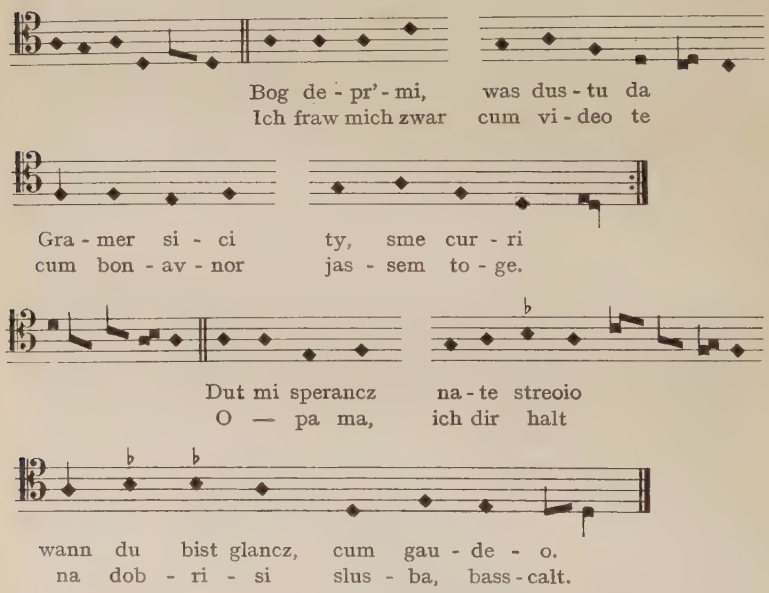
In Österreich hatte der Minnesang noch zu Beginn des 15. Jahrhunderts eine vereinzelte Blüte getrieben, als Deutschland bereits vom Meistersang überschwemmt war. Der Ritter Oswald von Wolkenstein (1377—1445) vereinigte noch einmal in seiner Person alle Vorzüge des höfischen Minnesangs und wußte diesen in glücklichster Weise mit der Volkslyrik in Verbindung zu bringen. Ein wildes, abenteuerreiches Leben hatte ihn bis an die äußersten Grenzen Europas geführt. Dieses Wanderleben bot ihm reichen Stoff für seine Dichtungen, welche er in die Form der höfischen Poesie kleidete, aber mit dem frischen, natürlichen Hauche des Erlebten, Selbstempfundenen erfüllte. Oswald von Wolkenstein rettete den untergehenden Minnesang vor dem vollständigen Verfall, indem er dessen Lebensnerv dem Volksliede einverleibte.

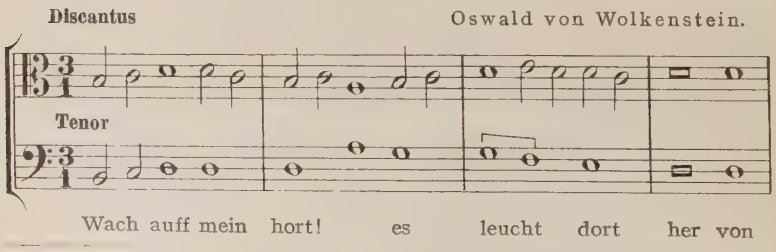
Zwei Richtungen gehen von ihm aus; die eine, in der er sich befleißigt, seine musikalischen Kenntnisse in der Mehrstimmigkeit zu verwerten, führte ebenso wie die bedeutenden Werke der französischen Trouvères Adam de la Hâle und Guillaume de Machault zur kontrapunktischen Behandlung des Liedes über, die andere, von seinen einstimmigen Melodien ausgehend, kam dem Volksliede zu gute.

Die Lieder Oswalds von Wolkenstein sind uns in drei Handschriften erhalten, welche aus dem 15. Jahrhundert stammen und von den Nachkommen des Sängers, den Grafen Wolkenstein-Rodeneck, aufbewahrt wurden. Eine derselben

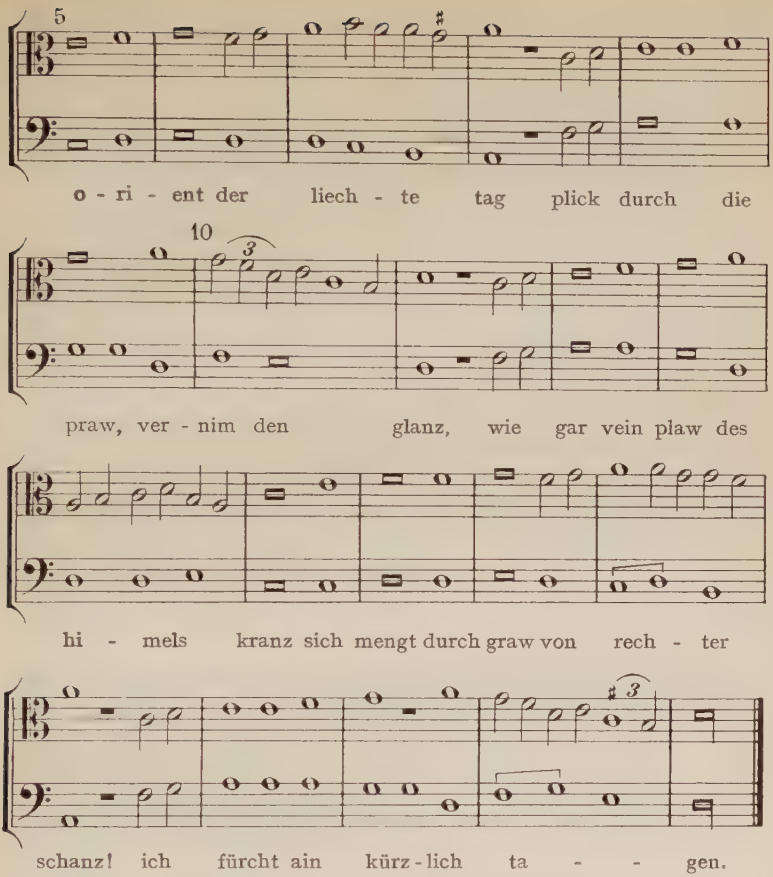
befindet sich heute in Wien, die beiden anderen in Innsbruck. Einer umfassenden Publikation der Lieder Oswalds von Wolkenstein in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich entnehmen wir die hier angeführten Notenbeispiele.

Bog depremi*).

Oswald von Wolkenstein.

Wach auff, mein hort!**)



*) Aus „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", Band IX, 1, „Oswald von Wolkenstein, Geistliche und weltliche Lieder, bearbeitet von Joseph Schatz und Oswald Koller. Mit Genehmigung der Verlagsfirma Artaria, Wien.

**) Aus „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" a. a. O.

Über die Melodik schreibt Koller „daß sie ganz und gar von der des Gregorianischen Chorals verschieden ist ..., daß die Ritornelle der einstimmigen Lieder kaum als instrumentale Vorspiele aufzufassen sind, sondern vielmehr als eine Vorbereitung des Sängers, ein Stimmen der Kehle ... er tut einen bedeutenden Schritt zur Emanzipation, von dem seine Zeit noch vollständig beherrschenden System der Kirchentöne ... Seine melodische Empfindung sprudelt um so reicher, natürlicher, ungezwungener, je mehr sich seine Melodik der uns geläufigen Weise musikalisch zu denken (Dur- und Molltonarten) nähert. Solange er sich in Phrasen und

Motiven bewegt, die dem gregorianischen Gesang ähneln, ist er unsangbar, erfindungsarm. Sobald er moderner empfindet, fließt ihm der melodische Quell in unversiegbarer Fülle."

Die mehrstimmigen Lieder Oswalds sind ganz in der polyphonen Satzweise seiner Zeit geschrieben. Da nicht immer allen Stimmen Texte untergelegt sind, läßt sich annehmen, daß solche für die Instrumente bestimmt waren.

Während der Blütezeit des höfischen Kunstgesanges trat **das Volkslied** naturgemäß mehr in den Hintergrund, doch fehlte es nicht an wechselseitiger Anregung. Die einfachsten, am wenigsten gekünstelten Lieder der Minnesänger wurden auch von dem Volke nachgesungen, und als die ritterliche Kunst in dem Formelwesen des Meistergesanges ihren Untergang gefunden hatte, blieb manche Erinnerung an ihre Blütezeit im Volke erhalten. Immer mehr ging die Pflege des Gesanges aus den Kreisen der Adeligen und Bürger wieder in die tieferen Schichten des Volkes über, und von dem Einflusse der Minnesänger befruchtet, blühte nun das Volkslied in unvergleichlicher Frische und Anmut empor. Jeder Stand hatte seine besonderen Lieder, jedes religiöse und politische Ereignis wurde besungen, und am üppigsten entfaltete sich das Liebeslied. Diese Glanzzeit des Volksliedes bedeutete auch dessen Höhepunkt — so ursprünglich konnte es sich in der Folge nie mehr gestalten, denn Kultur und Aufklärung der späteren Epochen unterdrückten das naive Schaffen des Volksgeistes. Ist doch das Volkslied der spontanste Ausdruck subjektiven Empfindens, im Momente der Erregung angestimmt und von allen jenen nachgesungen, deren momentanes Gefühl in dem Liede seinen Widerhall findet. Das Lied verbreitet sich nur dann im Volke, wenn es rein menschliche Regungen zum Ausdruck bringt, unbekümmert um die Gesetze der Poesie und Musik. Alles was das Volk will, was es erlebt, sieht und denkt, drückt es gerne im Gesange aus, und bedient es sich hiezu jener Lieder, welche in Wort und Ton diesem Wunsche entgegenkommen. Das Volkslied bleibt daher immer unpersönlich, es rechnet mit der Allgemeinheit; der eigentliche

Autor verschwindet in der Menge und, indem sich Text und Melodie durch die Fortpflanzung von Mund zu Munde manche Veränderungen gefallen lassen, sich den Bedürfnissen des Augenblicks anpassen müssen, wird das Lied erst Eigentum und Gemeingut des Volkes. Manche Anspielungen auf lokale Erlebnisse werden dem ursprünglichen Liede hinzugefügt, da und dort wird ein Wort abgeändert und durch ein treffenderes ersetzt, manchmal sogar der Grundgedanke verändert, bisweilen fließen zwei Lieder gleichsam ineinander, auch erlauben sich die vortragenden Sänger allerhand Ausschmückungen, und so ändert das Volkslied im Laufe der Zeiten fortgesetzt seine Gestalt.

In allen Liedern, welche das Volk singt, beherrscht die Kraft seiner Empfindung vollständig die äußere Form, deren gedrungene Kürze nur das Wesentliche hervorhebt, nicht weitschweifig erzählt oder reflektiert, sondern den Hauptmoment der Handlung, den Höhepunkt des Gefühls herausgreift.

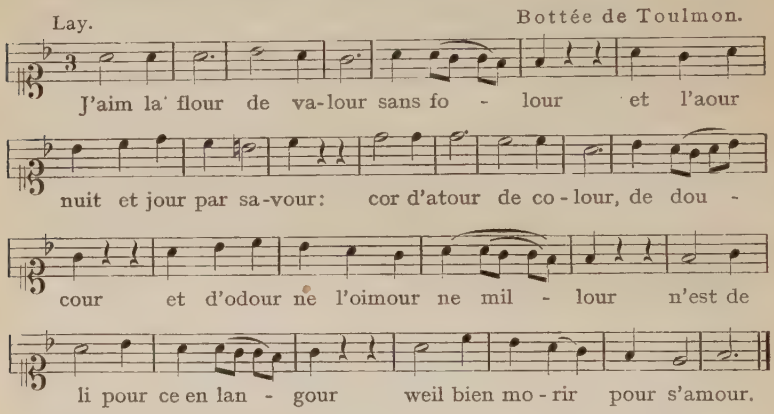
Der Grundcharakter eines jeden Volksliedes liegt in poetischer und musikalischer Beziehung in seiner strophischen Gliederung, welche dem Gedächtnisse als Anhaltspunkt dient. Die Strophe besteht wie bei den Minneliedern aus vier oder sechs Zeilen, die durch den Reim verbunden sind, die Metrik innerhalb dieser Verszeilen ist jedoch eine ungemein freie, und etwaige, das Ohr beleidigende Unebenheiten werden durch die Musik ausgeglichen.

So stellt sich uns das Volkslied bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts dar.

In spärlichen Überresten sind die Melodien dieser Volkslieder auf uns gekommen, so daß wir ihre ursprüngliche Gestalt in den meisten Fällen nur mehr erraten können. Einzig dem Umstande, daß die gelehrten Tonsetzer ihren kunstreichen, vielstimmigen Gesängen zumeist Volksmelodien als Tenor unterlegten, haben wir die Kenntnis beliebter alter Weisen zu verdanken.

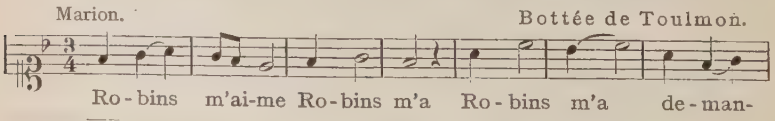
Das Wesen des Volksliedes und die Bedeutung, die es für den Kunstgesang errang, war in den verschiedenen Ländern

dem Charakter des Volkes entsprechend verschieden. So besaß z. B. Frankreich niemals ein eigentliches lyrisches Volkslied in unserem deutschen Sinne, denn die chanson, welche

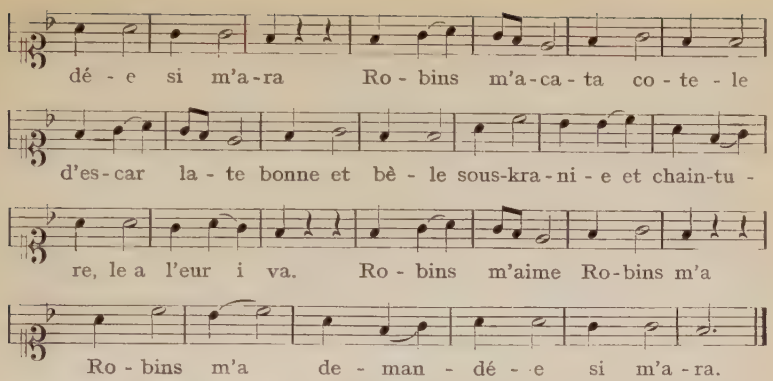


Populäre Melodie, nicht eigentlich Volkslied, von Guillaume de Machault um 1360 bearbeitet*).

von der Menge gesungen wurde, war viel zu zierlich, kokett und tendenziös, als daß sie im Volke so tiefe Wurzeln geschlagen hätte, wie unsere deutschen Lieder. Der leichtbewegliche, oberflächliche Geist der Franzosen verlangte aber nach nichts anderem, nur die äußere Form des Volksliedes, die Strophe, mußte stets festgehalten werden, sollte die chanson Verbreitung finden. Das französische Volk sang mit Begeisterung die patriotischen und kriegerischen Lieder seiner Meister nach und schöpfte seine Liebeslieder aus dem Vaudeville oder wo es sie sonst fand. Eine spezifisch französische Erscheinung waren die weltlichen Liederspiele von Adam de la Hâle (ca. 1240—1287), von welchen zwei noch erhalten sind: „Le jus Adam ou de la feuillie" und „Li gieus de Robin et de Marion". Diese Liederspiele zeigen das fran-



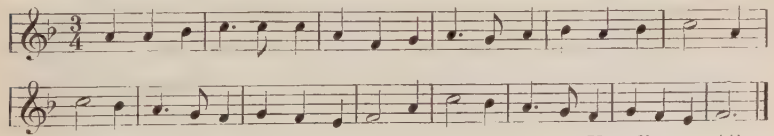
*) Nach R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils.



Aus dem Liederspiel „Robin et Marion" von Adam de la Hâle*).

zösische Volkslied jener Zeit als ein graziöses, leicht flüssiges Tongebilde, dem gegenüber die deutschen Lieder schwerfällig und plump erscheinen mußten. Aus diesem Grunde errangen die französischen sowie die niederländischen Volksmelodien weit früher eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für das Kunstlied. Die Kontrapunktiker verwendeten diese Melodien auch für den Kirchengesang; so diente z. B. das Liedchen „l'omme armé" als Motiv für zahlreiche Messen, ebenso die aus dem 15. Jahrhundert stammende Weise „le serviteur".

Gleich wie in Frankreich war auch in Italien der Gesang des Volkes stets ein Mittelding zwischen Volks- und Kunstgesang. Wir wissen, daß im 14. Jahrhundert die sog. „cantori a liuto" (Lautensänger) lyrische Gesänge unter Begleitung der Laute vortrugen, doch sind deren Melodien nicht mehr erhalten. Die später im Volke vielgesungenen kleinen Liedgattungen, die Frottole, Villanellen, Madrigale, Villoten usw. tragen ganz den Charakter des Kunstgesanges an sich. Dem Volksliede am ähnlichsten scheinen die Balletti



Aus einer „Villanella alla Neapolitana" von Donato. Venedig 1555**).

*) Nach Kiesewetter a. a. O.

**) Nach K. E. Schneider, Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung.

gewesen zu sein, welche in ihrer frischen Erfindung einen wirklich volkstümlichen Anstrich haben.

Diese italienischen Liedgattungen, in welchen sich Volksgeist und Künstlernatur die Hand reichten, nahmen im 16. Jahrhundert einen großen Einfluß auf die Gestaltung des weltlichen Kunstgesanges. So sehen wir Frankreich und Italien den Grundstein für den späteren Aufschwung des Liedes legen, Deutschland aber war dazu berufen, dem Liede das Höchste zu geben — die Seele. Und dies war nicht das Verdienst einzelner Musiker, sondern des ganzen sangesfrohen deutschen Volkes. Deutschland allein vereinigte in sich alle Vorbedingnisse für die Entfaltung des lyrischen Gesanges, es ist der eigentliche geweihte Boden für das Volkslied. Der treue, ehrliche, biedere Sinn des deutschen Volkes, seine schwärmerische Liebe zur Natur, seine Offenherzigkeit und kernige Kraft und vor allem seine innige Gemütstiefe mußten auch zu einem natürlichen Ausdrucksmittel der Gefühle greifen. Das Volk mußte jubeln und jauchzen, klagen und trauern, wie es seinem eigensten Empfinden entsprang, ohne sich von den Satzungen der Kirche und den Regeln der Kunst beeinflussen zu lassen.

Innere Wahrheit und kraftvolles Empfinden bilden die Grundzüge des deutschen Volksliedes, und diese Eigenschaften machen seinen unvergänglichen Kunstwert aus.

Innig verwandt mit den deutschen sind die nordischen Volkslieder, welche jedoch im allgemeinen ernsteren Charakter tragen.

Die Bezeichnung „Volkslied" findet sich erst vom 16. Jahrhundert angefangen, früher nannte man die Lieder, je nach ihrem Inhalte, Reiterliedlein, Grasliedlein, Straßenlied, Gassenhawer, Gesellenliedlein, Bergreihen usw., oder einfach Lied. Geistliche und weltliche Volkslieder waren durchaus nicht streng voneinander gesondert; fand das Volk an einem Kirchenliede besonderes Wohlgefallen, so sang es dasselbe auch daheim bei der Arbeit, und die Geistlichen hinwieder bemühten sich, die unzüchtigen und allzuweltlichen Texte auszurotten, indem sie den alten beliebten Melodien fromme Worte unterlegten. Dieses Mittels bediente sich aber

nicht allein die Kirche; gar oft wurde ein aus besonderen Veranlassungen entstandenes Gedicht zu einer bereits bekannten Melodie gesungen, wenn es dem Dichter nicht gelang, auch gleich eine Melodie dazu zu erfinden. Dies war besonders häufig bei den politischen Liedern der Fall, welche Kriegsereignisse erzählten und nicht selten die unterlegene Partei mit beißendem Hohn überschütteten.

Die wichtigste Rolle spielten aber immer die Liebeslieder und es gab deren unzählige Abarten vom Naivinnigen bis zum Derblüsternen. Zahlreich sind auch die Lieder, welche die Natur besingen, den Wechsel der Jahreszeiten zum Gegenstand haben, von Blumen und Tieren erzählen, und dies meist mit der Liebe in Verbindung bringen.

Die Deutschen waren von jeher nicht nur ein sangesfrohes, sondern auch ein weinlustiges Volk, und die Trinklieder nahmen daher einen breiten Raum in der Volkspoesie ein. Daneben gab es die verschiedensten Arten von Tanz- und Reigenliedern, welche von den Tanzenden selbst gesungen wurden. Und wer kennt sie nicht alle die frischen, frohen Studentenlieder, die noch heute ebenso zündend wirken, wie vor einigen Jahrhunderten? Bei den Studenten fand das deutsche Volkslied stets liebevolle Aufnahme und Pflege, sie haben viel zu dessen Erhaltung beigetragen. Doch auch die Gewerbetreibenden und Handwerker standen im Gesange nicht zurück.

Eine der ältesten Arten des Volksliedes ist das Rätsellied, welches Frage und Antwort enthielt. Kunstlos und herzerfreuend sprießen auch die Kinderlieder in großer Zahl hervor; von den Müttern und Ammen erfunden, erzählen sie von der goldenen Märchenwelt und haben gar manche heidnische Sagenfigur lebendig erhalten.

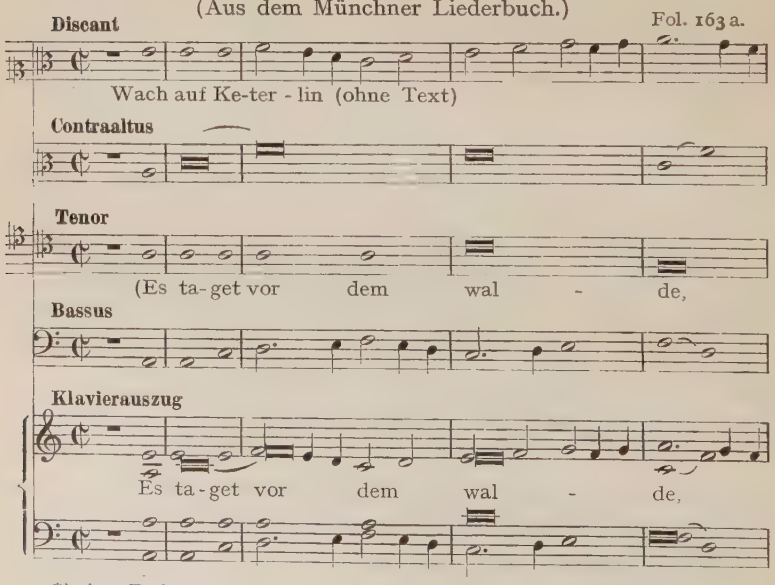
Fragen wir nun nach der Form des deutschen Volksliedes, so finden wir auch hier überall die knappe Strophenform vertreten. Die Sprache ist oft unbeholfen und erinnert an die sog. Knittelverse, die Melodie ist jedoch stets fließend und überaus sanglich.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst, welche die Möglichkeit bot, alles, was der Menschengeist erdachte, rasch zu

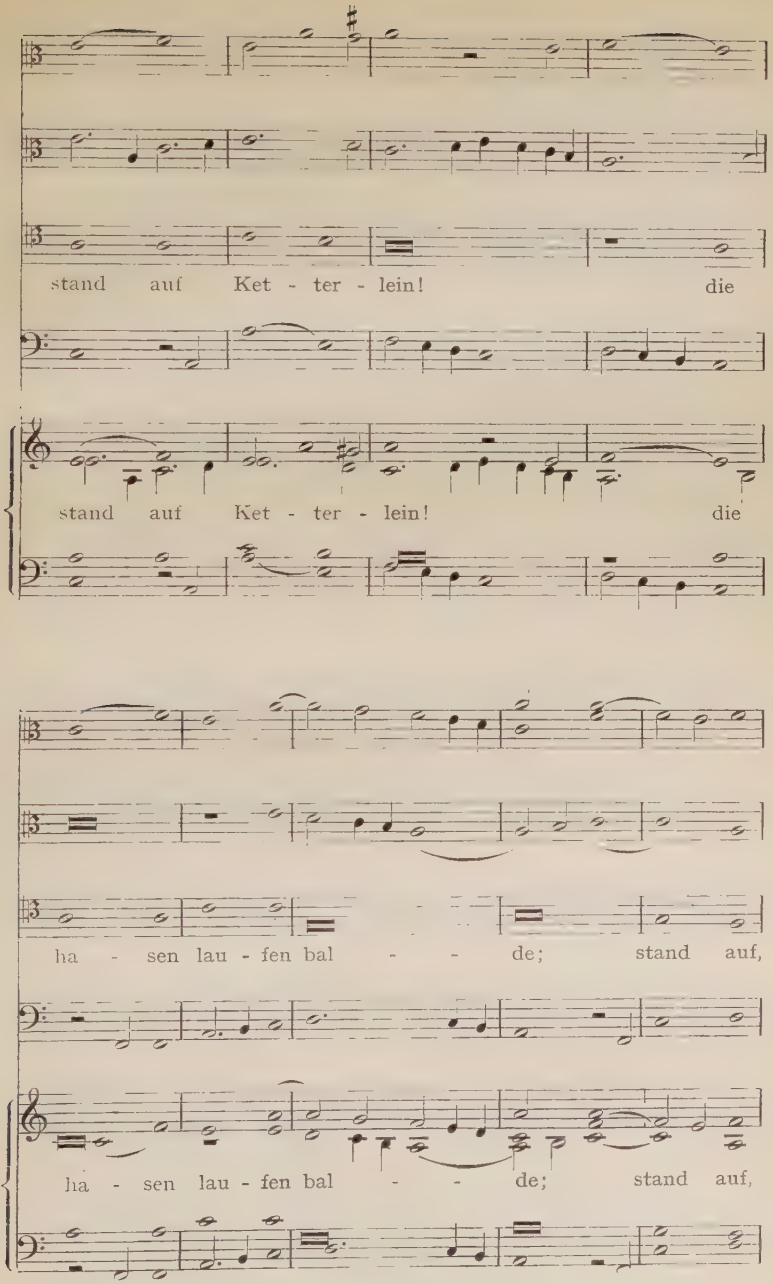
Papier zu bringen, hatte einen bedeutenden Aufschwung der allgemeinen Bildung zur Folge, und dieser Umstand wirkte wesentlich auch auf das Volkslied ein. An Stelle der mündlichen Überlieferung durch Spielleute und fahrende Schüler, oder der handschriftlichen Aufzeichnungen in Familienchroniken und Bibliotheken traten die ersten Drucke, welche in Form von losen Blättern, sog. „Fliegenden Blättern" zur allgemeinen Verbreitung und zur Erhaltung des Volksliedes erheblich beitrugen. Später, zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, begannen sich die Musiker für das Volkslied zu interessieren, die Lieder mit ihren Melodien zu sammeln und in größeren Werken herauszugeben. Die ältesten uns erhaltenen derartigen Sammlungen sind „Das Lochheimer Liederbuch", dessen späteste Jahreszahl 1460 ist, und die unmittelbar daran schließenden Werke „Das Münchener Liederbuch" und das „Berliner Liederbuch".

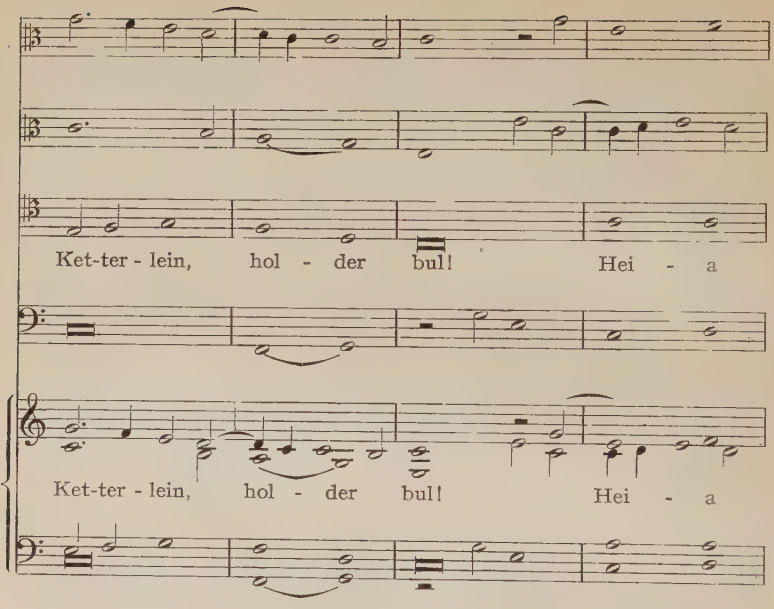
Wach auf, Keterlin*).

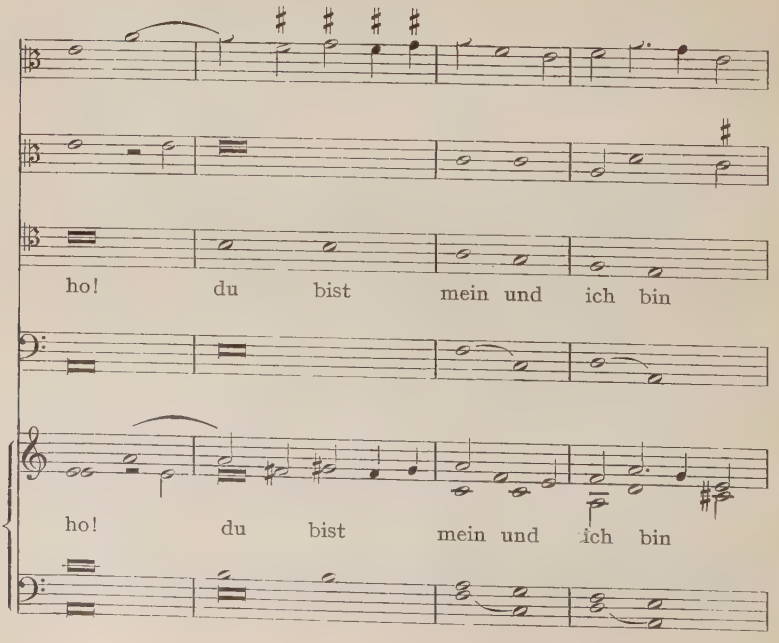
(Aus dem Münchner Liederbuch.)

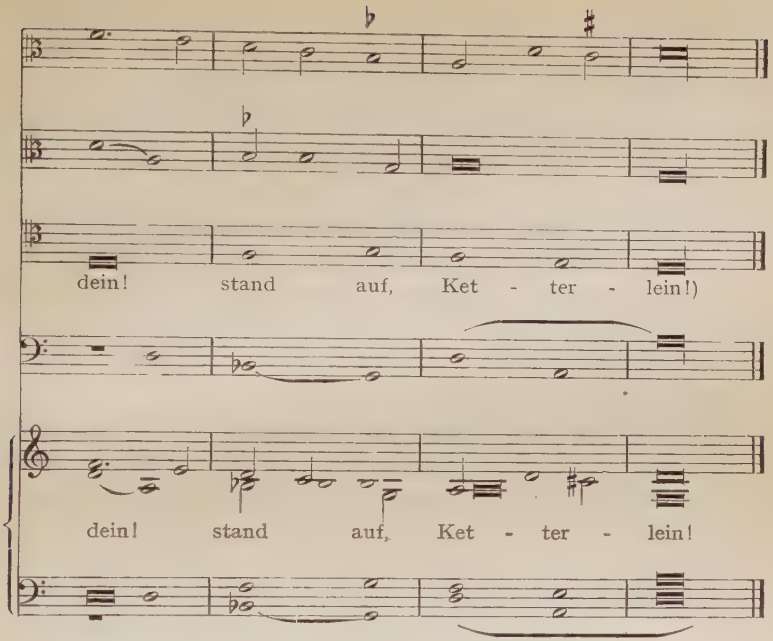


*) Aus Robert Eitner, Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts. (Zum besseren Verständnis geben wir unter der Originalfassung einen Klavierauszug in modernen Schlüsseln.)


stand auf Ket - ter - lein! die
stand auf Ket - ter - lein! die
ha - sen lau - fen bal - - de; stand auf,
ha - sen lau - fen bal - - de; stand auf,


Ket-ter - lein, hol - der bul! Hei - a
Ket-ter - lein, hol - der bul! Hei - a


ho! du bist mein und ich bin
ho! du bist mein und ich bin



Im 16. Jahrhundert folgten sodann die Liedersammlungen von Oeglin 1512, J. Ott 1534, Heinrich Finck 1536, Forster 1539 u. a. Alle diese Sammlungen enthalten das Volkslied schon in mehrstimmiger Bearbeitung.

Mit der Mehrstimmigkeit, deren Ausführung geschulte Sänger voraussetzte, ging das Volkslied allmählich in die Hausmusik der gebildeten Kreise über, die einstimmige Weise jedoch wurde verachtet. Dieser Umschwung machte sich schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geltend und hatte einen bedeutenden Rückgang des Volksliedes zur Folge. Und als dann der 30jährige Krieg den ganzen Wohlstand des deutschen Volkes vernichtete und die aufblühende Kultur wieder zerstörte, verstummte der Volksgesang nun vollends, um in gleicher Weise nie wieder zu erstehen.

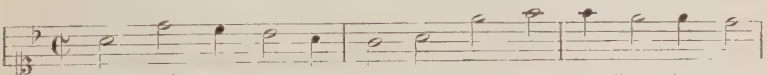
Nur auf dem Gebiete des geistlichen Liedes brachte die Reformation einen letzten großen Aufschwung des Volksliedes mit sich, als dieses durch Martin Luther zum protestantischen Kirchenliede erhoben wurde.

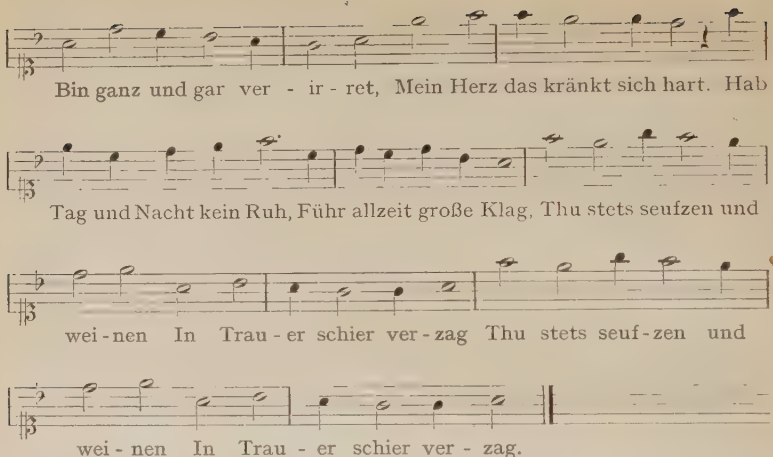
In der katholischen Kirche hatte der deutsche Gesang bei dem Gottesdienste eine ganz untergeordnete Rolle gespielt, da er eigentlich nur geduldet war und auf außerliturgische Anlässe, wie Prozessionen, religiöse Volkschauspiele usw. beschränkt blieb. Die Bestrebungen Martin Luthers (1483—1546) und seiner Nachfolger hingegen, welche dahin zielten, die Religion dem Gläubigen menschlich nahe zu bringen und das Volk an den Zeremonien der Kirche lebendigen Anteil nehmen zu lassen, legten gerade auf den volksmäßigen Kirchengesang das Hauptgewicht. Mehr als die kunstvollste Musik vermag schlichter Gesang auf ein naives, empfängliches Gemüt zu wirken, wenn Wort und Ton so beschaffen sind, daß jeder einzelne sich selbst darin zu finden glaubt. Luther hatte als eifriger Musikfreund diese erhebende Macht des Gesanges auf das gläubige Gemüt kennen gelernt und bemühte sich nun, dem deutschen Volksgesang auch in dem Gottesdienste der neuen Kirche zu seinem Rechte zu verhelfen. Sein Wunsch gipfelte darin, die Anbetung Gottes aus den starren Fesseln des lateinischen Gregorianischen Kirchengesanges zu befreien, indem er den Mitgliedern seiner Gemeinde Gelegenheit bot, sich im Singen leicht verständlicher, frommer Lieder, welche ihr subjektives Empfinden aussprachen, gewissermaßen selbst an die Gottheit zu wenden. Solche Kirchenlieder, in welchen der Gläubige zum höchsten Wesen wie zu einem guten Vater voll Liebe und Vertrauen sprechen konnte, gab es zu Luthers Zeit aber nur wenige, und so hieß es, vor allem Dichter und Musiker für sie zu gewinnen.

Das neue Kirchenlied, der protestantische Choral, welcher von den Sängern auf dem Chore angestimmt und von der Gemeinde mitgesungen wurde, mußte vor allem rhythmisch gegliedert, harmonisch einfach gesetzt sein und eine deutlich erkennbare, leicht faßliche Melodie in der Oberstimme führen — mit kurzen Worten, er mußte sich eng an das Volkslied anschließen. Luther sah sich daher genötigt, zu dem vorhandenen weltlichen Liederschatz zu greifen. Er dichtete viele Texte und legte denselben die alten, im Volke

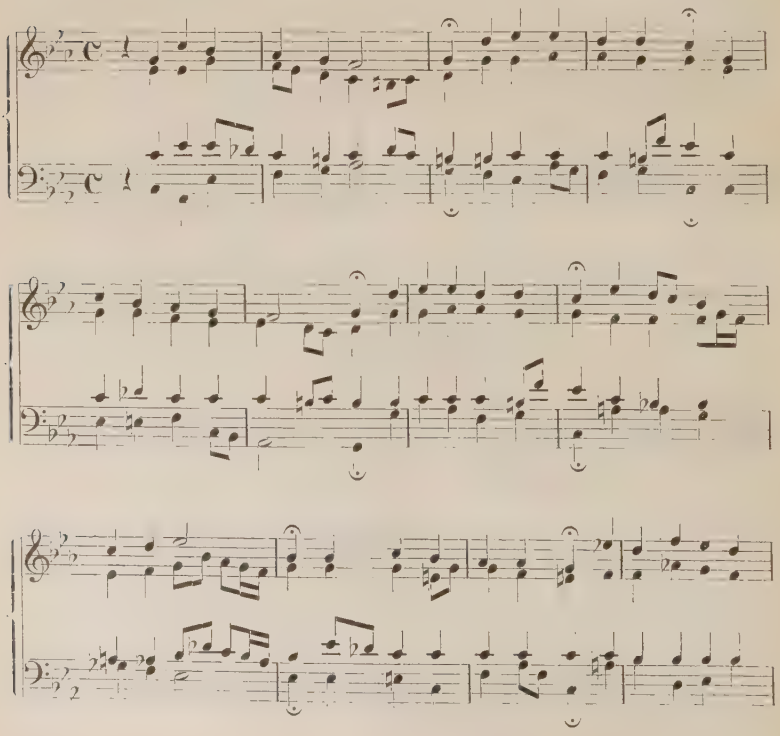
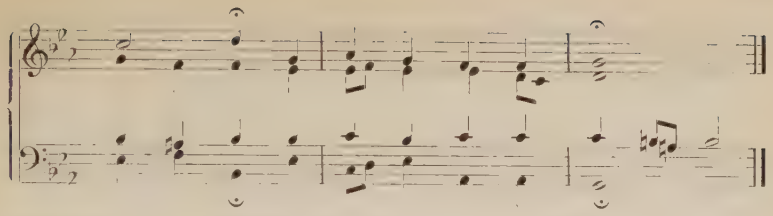
beliebten Melodien unter, wo er nicht selbst solche erfand. Zur Seite stand ihm der treffliche Musiker Johann Walther (1496—1570), welcher 1524 das erste offizielle evangelische Gesangbuch herausgab. Langsam und stetig gestaltete Luther den protestantischen Gottesdienst dahin um, daß allmählich das Kirchenlied zu einem der Hauptfaktoren desselben wurde. Der gemeinsame Gesang erwies sich als stärkstes Bindemittel der neuen Gemeinde, er riß die Herzen mit sich fort und erweckte das Gefühl der Zusammengehörigkeit.

Mit der Begeisterung für das neue Kirchenlied erwuchsen demselben auch zahlreiche Dichter und Komponisten, welche zumeist nicht der Künstlerzunft angehörten. Die ungezählte Menge warm empfundener, ausdrucksvoller Lieder, welche nun auftauchte, fand, in Gesangbüchern vereinigt, die weiteste Verbreitung. Der evangelische Gottesdienst hatte es daher nicht mehr nötig, nach Liedern zu suchen, das ganze deutsche Volk wetteiferte in der Erfindung und Propagierung guter Lieder, in denen, wie Luther verlangte, „die neuen Wörterlein vom Hofe wegblieben, damit die Worte alle nach dem Begriffe des Pöbels ganz schlecht und gemein, doch aber rein und geschickt herauskämen". Die wichtigste Rolle spielte hiebei die Umbildung weltlicher Volkslieder zu geistlichen, zu welcher Luther selbst den Weg gewiesen hatte. Da ein viel größerer Reichtum an Gedichten, denn an schönen, sangbaren Melodien vorhanden war, mußte oft eine und dieselbe Melodie sich verschiedenen Texten anpassen. Man suchte jene weltlichen Lieder aus, welche sich, ihrem Stimmungsgehalte entsprechend, je nachdem sie Freude oder Schmerz ausdrückten, zu solcher Umwandlung eigneten. So ging z. B. das von Wehmut und Trauer erfüllte Lied „Mein Gmüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart" in

„Mein G'müth ist mir verwirret"*).

*) Aus C. F. Becker, Die Hausmusik in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert, Leipzig 1840.



Die Melodie aus H. L. Haßlers „Lustgarten teutscher Gesänge" 1601. (Dieselbe Melodie mit dem Text „Herzlich thut mich verlangen", „O Haupt voll Blut und Wunden" befindet sich in H. Scheins „Cantional" 1627.)

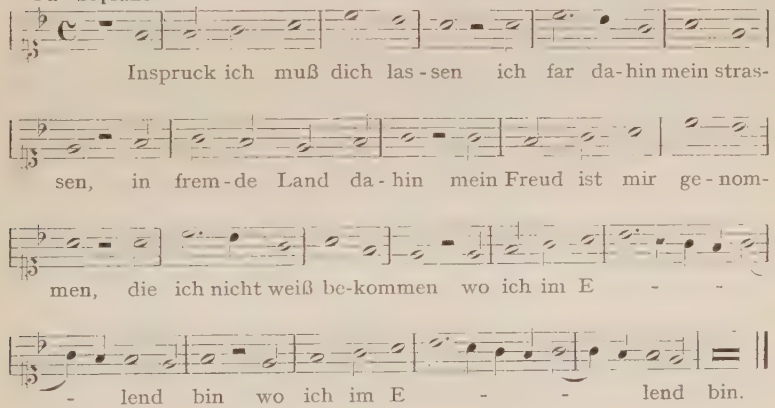


Die Melodie in ihrer heutigen Gestalt aus Schichts Choralbuch, S. 57, Nr. 160: „Herzlich thut mich verlangen nach einem sel'gen End'".

das klagende „O Haupt voll Blut und Wunden" oder „Herzlich thut mich verlangen nach einem sel'gen End'" über; „Venus du und dein Kind sind alle beide blind" verwandelte sich in „Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Noth", und „Inspruck ich muß dich lassen" wird noch heute als „O Welt ich muß dich lassen" gesungen. Unsere Notenbeispiele zeigen die Umwandlung, welche die Volksmelodie hiebei durchmachen mußte.

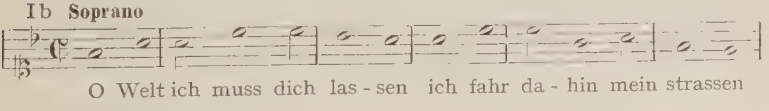
Inspruck ich muß dich lassen*).

Ia **Soprano**

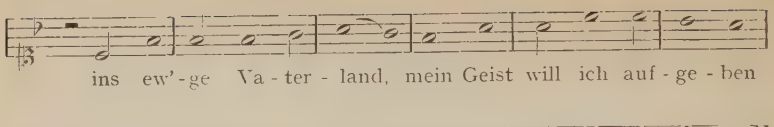


Ia Ursprüngliche Melodie von Heinrich Isaak 1539 vierstimmig gesetzt.

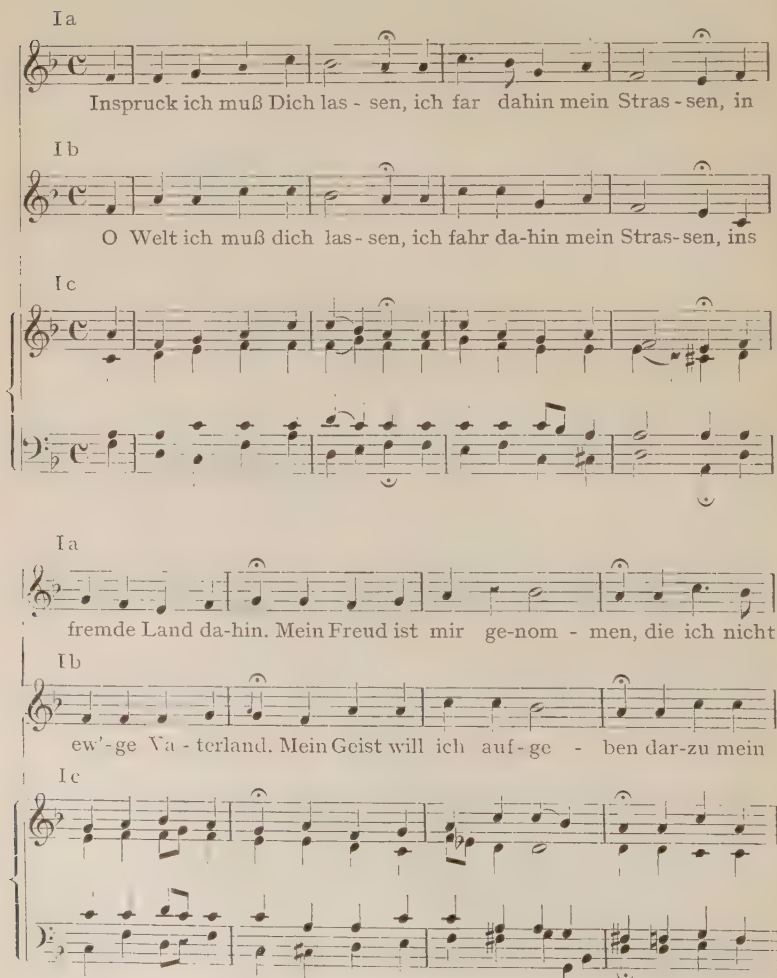
Ib **Soprano**

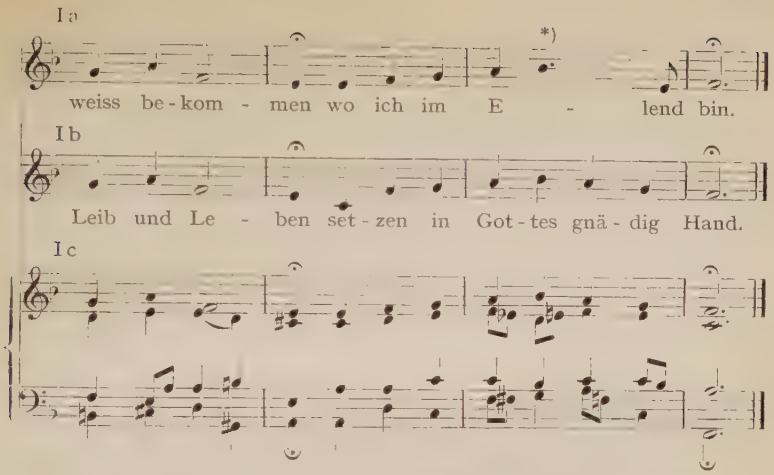


*) Aus C. F. Becker a. a. O.



Ib dieselbe Melodie von J. H. Schein (aus dessen „Cantional", 1627, Nr. 416b) vierstimmig gesetzt und zu dessen Zeit in der Kirche gebräuchlich.





Ia von Heinrich Isaak 1539. Zur leichteren Übersicht in moderne Noten übertragen.
Ib dieselbe Melodie von J. H. Schein (aus dem „Cantional" 1627) in moderne Noten übertragen
Ic dieselbe Melodie in der heutigen Gestalt von J. G. Schicht (aus dessen Choralbuch von *g* nach *f* transponiert).

Aber nicht allein aus dem Volksliede, aus allen Winkeln der Gesangsliteratur und besonders aus dem frühesten Kirchengesange suchte man zusammen, was an liedmäßigen Melodien aufzutreiben war. So bearbeitete Luther viele alte lateinische Hymnen oder Sequenzen und gestaltete Text und Melodie, dem Volksgesang entsprechend, zu deutschen Kirchenliedern um, z. B. Veni redemptor gentium (Erhalt uns Herr bei deinem Wort) oder Da nobis pacem Domine (Verleih uns Frieden gnädiglich).

Neben Luther wirkten als Verfasser von Kirchenliedern, ohne das Komponieren als Beruf zu betreiben, der Kantor in Joachimsthal Nikolaus Hermann, der zu Matthesius', seines Pfarrers Liedern frische, fröhliche, echt volkstümliche Weisen erfand; ferner Nikolaus Selnecker (1528—1592) als geschickter Tonsetzer und Dichter, und Philipp Nicolai (1556—1608), ein streitbarer lutherischer Prediger, welcher seine Kirche um mehrere echt volkstümliche Lieder bereicherte.

*) Melismatische Verzierung, desgl. eine Wiederholung der letzten Zeile.

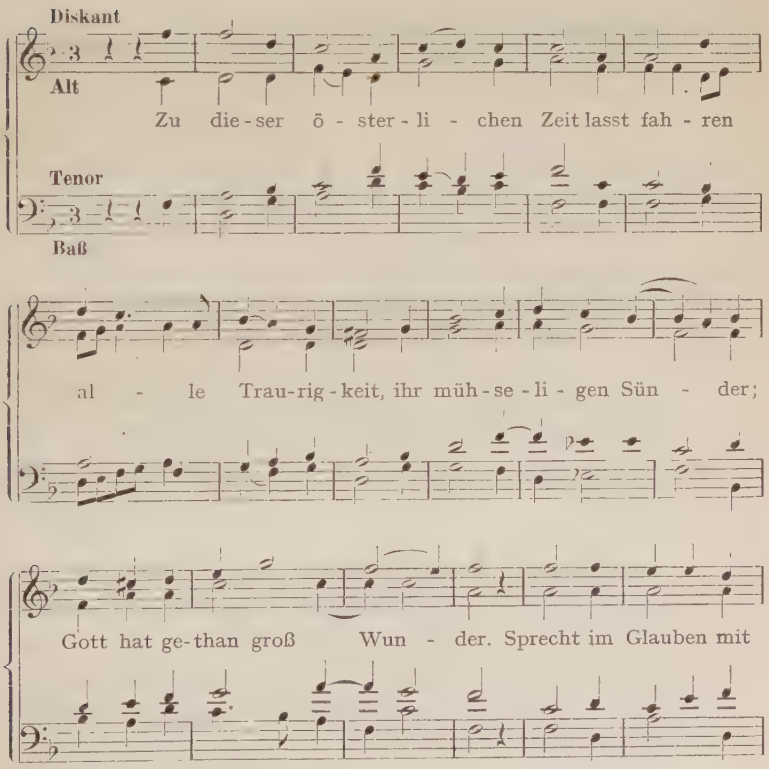
Die eigentlichen Berufsmusiker jener Zeit waren so sehr in ihre kontrapunktischen Künste verstrickt, daß sie sich mit dem schlichten Kirchenlied entweder gar nicht befaßten oder es so künstlich kontrapunktisch ausgestalteten, daß es für den Volksgesang nicht mehr geeignet war. Die deutschen geistlichen Lieder von Ludwig Senfl (ca. 1492—1555), Arnold von Bruck (gest. 1545), Benedikt Ducis (geb. ca. 1480), Stefan Mahu (lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts), Thomas Stoltzer (geb. um 1450, gest. 1526), J. Kugelmann (gest. 1542), näherten sich mehr der Motette und waren nur für den Chorgesang, nicht für den Gemeindegesang geschrieben.

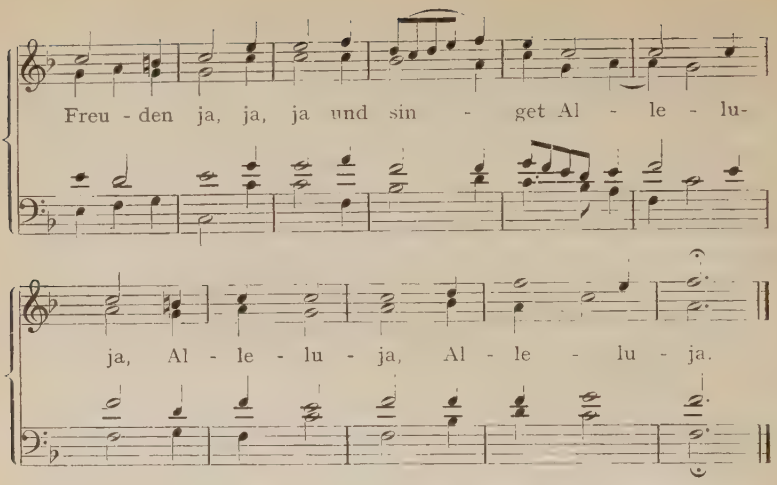
Erst der württembergische Hofprediger J. Lucas Osiander (1534—1604), abermals ein Dilettant, brachte neue Anregung. Er stellte die Regel auf, daß kirchliche Lieder trotz ihrer Mehrstimmigkeit so einzurichten seien, daß jeder Christ leicht mitsingen könne; die führende Stimme müsse stets im Diskant liegen und die begleitenden Stimmen seien nur nota contra notam zu setzen, d. h. sie sollten nicht in kleinere Notenwerte aufgelöst werden, damit jedermann die Choralmelodie erkennen und in dieselbe einstimmen könne. Osianders klar ausgesprochenen Vorschriften folgten in verdienstlicher Weise Sethus Calvisius (1553—1615), Bartholomäus Gesius (geb. um 1555, gest. 1613), Michael Prätorius (1571—1621), David Scheidemann, Hans Leo Haßler (1564—1612), Johannes Eccard (1533—1611) u. a. Ganz besonders der letztgenannte Tonsetzer ist durch seine mehrstimmige Bearbeitung evangelischer Kirchenlieder berühmt geworden. Eccard machte sich Osianders Prinzipien zu eigen, setzte die führende Melodie stets in den Diskant, war jedoch bemüht, Volks- und Kunstgesang zu verbinden, indem er die begleitenden Stimmen so künstlich ausgestaltete, als dies anging, ohne das Mitsingen der Gemeinde zu beeinträchtigen. Seine bedeutendsten Werke in dieser Richtung waren „Geistliche Lieder auf den Choral mit 5 Stimmen“ (1597) und die nach Eccards Tode von Stobäus veröffentlichten „Preußischen Festlieder auf das ganze

Jahr für 5—8 Stimmen" (1642—1644). In diesen Gesängen stützt sich Eccard stets auf die volkstümliche Liedform und sucht derselben den Kunstgesang anzupassen. Immer ist die Melodie im Sopran deutlich erkennbar, die Begleitung harmonisch schön und ausdrucksvoll. Unser Notenbeispiel zeigt ein warm empfundenes Eccardsches Kirchenlied („Zu dieser österlichen Zeit"), welches in die evangelischen Gesangbücher überging.

Zu dieser österlichen Zeit*).

(Der Tonsatz hier nach einer Ausgabe von 1626.)

jon. (Dur.) Johannes Eccard.

*) Aus Ph. Wolfrum, Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung, Leipzig 1890. Mit Genehmigung des Verfassers.



Auf dem von Eccard eingeschlagenen Wege wurde das evangelische Kirchenlied erst zum eigentlichen Choral, welcher in J. S. Bach seinen Höhepunkt erreichte. Auch der zeitgenössische weltliche Volksgesang floß oft mit dem geistlichen zusammen, und sowohl einheimische als auch fremdländische Volkslieder fanden mit anderen Texten ihren Eingang in die Kirche.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts machte sich der Einfluß des italienischen Kunstgesanges auch im evangelischen Kirchenliede geltend, vorerst in erfreulicher Weise den Melodien etwas mehr Weichheit und Schmelz verleihend, was an den schönen geistlichen Liedern Johann Crügers (1598—1662) auffällt, von welchen viele auch heute noch gesungen werden, z. B. „Nun danket alle Gott", „Jesus meine Zuversicht", „Schmücke dich, o liebe Seele", u. a. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts jedoch brachte der italienische Einfluß eine verderbliche Verflachung des Geschmackes mit sich und führte den Niedergang des protestantischen Kirchenliedes herbei. „Der evangelische Volksgesang des 16. Jahrhunderts liegt wie eine herrliche, blumenreiche Aue vor uns. Die späteren Zeiten evangelischen Gemeindegesanges gleichen mehr und mehr künstlichen Gartenanlagen, die dem Volke nicht immer zugänglich sind und die den Zauber und Duft der Feldblumen vermissen

lassen. Die Anlagen werden dann Ackerland, das den Bedürfnissen des täglichen Lebens dient, und heute müssen wir diesen Acker für evangelischen Gemeindegesang geradezu als unfruchtbaren und dürren Boden bezeichnen. Wir sehen im 18. Jahrhundert allgemach die Blumen schwinden und in den Gesangbüchern an die Stelle lebensvoller, poesievoller Töne Schablonenware, Melodienfabrikat treten"*).

Fassen wir nun wieder die Schicksale des weltlichen Gesanges ins Auge.

Das Volkslied hatte in den Kriegswirren des 17. Jahrhunderts seinen Untergang gefunden und es bedurfte vieler Jahrzehnte, ehe das Volk sich aus seiner Erniedrigung und Verwilderung so weit emporarbeitete, daß es wieder Sinn und Interesse für Poesie und Gesang zurückgewinnen konnte.

Auch die deutsche Dichtkunst war inzwischen im Argen gelegen, Gelehrsamkeit und Künstelei hatten jedes natürliche Empfinden, jede Anteilnahme an dem Treiben des Volkes erstickt. Erst mit dem Heranblühen einer neuen Dichtergeneration und dem epochemachenden Wirken Herders erwachte das Verständnis für das Volkslied aufs neue. Es fand seine Ergänzung nach der musikalischen Seite hin in den warmherzigen Bestrebungen des Komponisten Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800), und dem bereits morschen Stamme des einstigen Volksliedes entsproß nun ein frisch grünender Zweig neuen Lebens — **das volkstümliche Lied.** Von Dichtern und Musikern gepflegt, welche ein offenes Auge und warmfühlendes Herz für das Volk besaßen, vereinigte das volkstümliche Lied die Elemente der Kunst mit schlichter Einfachheit und eroberte im Fluge die Herzen der Menge. Trotzdem konnte dieser junge Nachwuchs nicht mehr feste Wurzeln schlagen, denn es fehlte die naive sorglose Sangeslust von einst, der Wechsel der Zeiten hatte auch die Anschauungen, Sitten und Gebräuche des Volkes verändert. Und blicken wir heute um uns, so sehen wir die Bedingungen für den Volksgesang sich immer ungünstiger gestalten. Das ungeheure Anwachsen der Städte, welche die

*) Ph. Wolfrum, a. a. O.

Landbevölkerung an sich ziehen, schuf in ihren Grenzen ein gedrücktes Proletariat, die Ausbreitung des Eisenbahnnetzes zerstörte die Poesie des Wanderlebens und mit der großen Verbreitung von tendenziösen Zeitungen und minderwertigen Romanen, aus welchen das Volk heute seine Unterhaltung schöpft, sowie mit dem Verbote ungezwungener Versammlungen, an deren Stelle allerhand Vereine traten, ging die frühere zwanglose Geselligkeit verloren und mit ihr die Pflege des volkstümlichen Liedes. Halten es doch sogar die Gesangvereine oft unter ihrer Würde, ein echtes Volkslied zu singen, nnd greifen statt dessen zu dem seichtesten Machwerke irgend eines Modekomponisten. Anderseits ist auch der Charakter der Arbeit ein anderer geworden. Die düsteren, überfüllten Fabriksräume sind nicht der Platz für frohe Lieder, der harte Kampf ums Dasein, das nervöse Hasten und Streben und die allgemeine Überbürdung lassen eine gemütliche, sorglose Sangesfreudigkeit nicht mehr zu.

Wohl singt das Volk auch heute noch zuzeiten, doch was es singt, steht im Durchschnitt auf allerniedrigster Stufe und erhebt sich nicht über das Niveau der Tingel-Tangelmusik. Ab und zu wird uns vielleicht in einem entlegenen Alpendorfe ein urwüchsiges Lied überraschen können, und insbesondere bei den slawischen Nationen, deren Sitten und Gebräuche noch nicht in so einschneidender Weise von der alles nivellierenden Kultur hinweggeschwemmt wurden, können wir noch manchem echten Volksliede begegnen. Je spärlicher aber die Auslese wirklicher Volksmelodien wird, um so sorgfältiger werden heute diese Überreste gepflegt und gesammelt — nicht von dem Volke selbst — aber von allen jenen, welche es mit der Kunst ernst meinen. Gerade in unserer Zeit kehren Dichter und Musiker wieder mit Vorliebe zu der einfachen schlichten Form des Volksliedes zurück, in der richtigen Erkenntnis, daß nur auf den Grundlagen gesunden natürlichen Empfindens das wahre Kunstwerk erstehen kann, und es ist zu wünschen, daß die von vielen Seiten eingeleiteten Bestrebungen, den Geschmack des Volkes zu heben, auch für das Lied von günstigem Erfolge begleitet sein mögen.

IV. Das Lied im Zeitalter des Kontrapunktes.

Wir haben bereits gesehen, wie die späteren Trouvères Adam de la Hâle und Guillaume de Machault, ebenso wie der süddeutsche Minnesänger Oswald von Wolkenstein es sich angelegen sein ließen, ihre Gesänge mit dem Stande der damaligen Musikwissenschaft in Einklang zu bringen. Neben ihren reizenden, frisch und ursprünglich empfundenen einstimmigen Liedern strebten sie mit weniger Geschick dem mehrstimmigen Tonsatze, wie er von den Kirchenkomponisten gepflegt wurde, zu. Mit diesen Versuchen lenkten sie den weltlichen Kunstgesang in neue Bahnen, auf welchen er später manch schöne Blüte treiben sollte.

Während die kirchlichen Sänger und Theoretiker des frühen Mittelalters ihre ersten Versuche mehrstimmigen Gesanges auf die Melodien des Gregorianischen Chorals aufbauten und damit von vornherein an ernste und feierliche Tongänge gebunden waren, griffen die frühesten weltlichen Kontrapunktiker zu den reizenden frischen Volksmelodien und bemühten sich, diesen eine zweite und dritte Stimme anzupassen. Dadurch waren sie im Vergleich zu den Kirchenkomponisten bereits im Vorteil, denn es konnten die Volksmelodien, trotzdem ihr belebter Rhythmus bei der Umwandlung derselben zum cantus firmus in die Länge gezogen und vielfach verändert wurde, ihre gesunde Urkraft hiebei doch nicht ganz einbüßen. Der cantus jedoch mußte auch im weltlichen Liede stets möglichst breit angelegt sein und aus langen, getragenen Noten bestehen, damit den Figuralstimmen weiter Spielraum zur freien Entfaltung geboten war. Die frühesten kontrapunktischen Liedbearbeitungen dieser Art

stammen aus Frankreich und den Niederlanden und reichen bis 1300 zurück, während die ersten deutschen Sammlungen mehrstimmiger Lieder erst 1512 auftauchen. Die Niederländer, welchen überhaupt die kontrapunktische Satzkunst ihre Entstehung verdankt, benützten, da es ihnen an eigenen orginellen Volksmelodien fehlte, von vornherein die französische chanson und bearbeiteten sie im dreistimmigen Satze. Meistens jedoch war nur eine dieser Stimmen für den Gesang bestimmt, die anderen wurden von Instrumenten ausgeführt.

Um 1500 nahm die Chansonkomposition einen großen Aufschwung und erreichte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Die Erfindung des Notendruckes (um 1500) hatte diese rasche Verbreitung möglich gemacht, denn schon 1527 wurde die erste Chansonsammlung bei Pierre Attaignant in Paris gedruckt. Zwischen 1527 und 1553 erschienen bei ihm weitere 25 umfangreiche Chansonsammlungen. Nächst Attaignant ist der niederländische Tonsetzer Tylman Susato als tatkräftiger Herausgeber von Chansonwerken zu nennen. In allen diesen Sammlungen sind sowohl französische als niederländische Komponisten vertreten, und zwar auf französischer Seite als hervorragendste: Claude de Sermisy kurzweg Claudin genannt (ca. 1490—1562), von welchem über 100 Chansons erhalten sind, ferner die beiden Schüler von Josquin Despres, Clément Jannequin, der bedeutendste Vertreter der französischen mehrstimmigen chanson, über dessen Leben nichts Näheres bekannt ist, dessen Werke jedoch für seinen französischen Ursprung sprechen, und Jean de Hollingue, genannt Mouton (gest. 1522), welcher den kunstvollsten kontrapunktischen Stil beherrschte.

Auf niederländischer Seite sind zu nennen: Josquin Despres (ca. 1450—1521), der berühmteste Meister seiner Zeit, welcher mit Recht den Beinamen „prince de la musique" führte; Clemens non papa (Jakob Clemens), geb. gegen 1500, gest. vor 1558, dessen chansons größtenteils in der wichtigsten niederländischen Sammlung, den „Souter Liede-

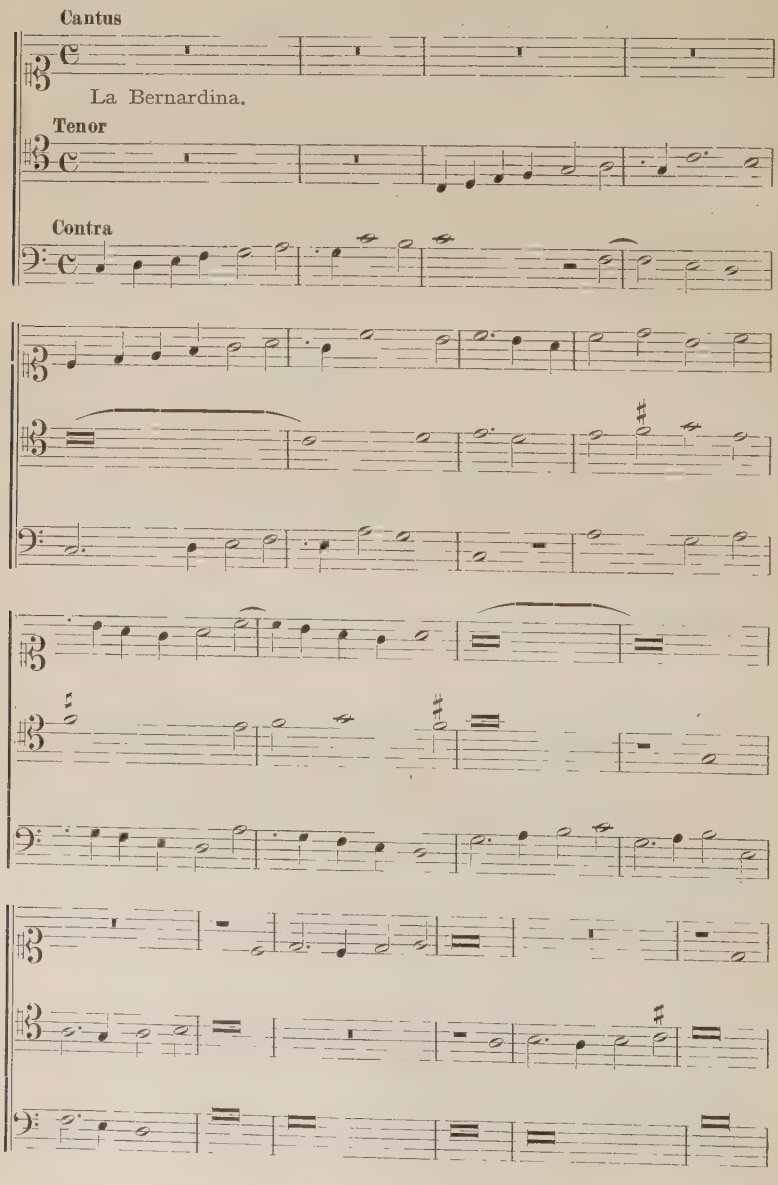
kens" enthalten sind; der als Chansonkomponist sehr bemerkenswerte Thomas Crécquillon, Kapellmeister Kaiser Karls V. zu Brüssel (gest. 1557), ferner der bedeutende Schüler Josquins, Nicolas Gombert (nachweisbar zwischen 1520 und 1552), Jakob Arcadelt (geb. um 1514, gest. gegen 1560), Philippe Verdelot (gest. vor 1567), welcher zu den frühesten Madrigalisten zählt, und Orlando Lasso (1532—1594), einer der vielseitigsten und berühmtesten Komponisten des 16. Jahrhunderts, der außer zahllosen anderen Werken zwischen 1555 und 1572 auch 14 Bücher Chansons herausgab. Aus diesen wurden mehrere Anthologien unter dem Titel „Trésor de musique", „La fleur des chansons d'Orlande de Lassus" usw. zusammengestellt.

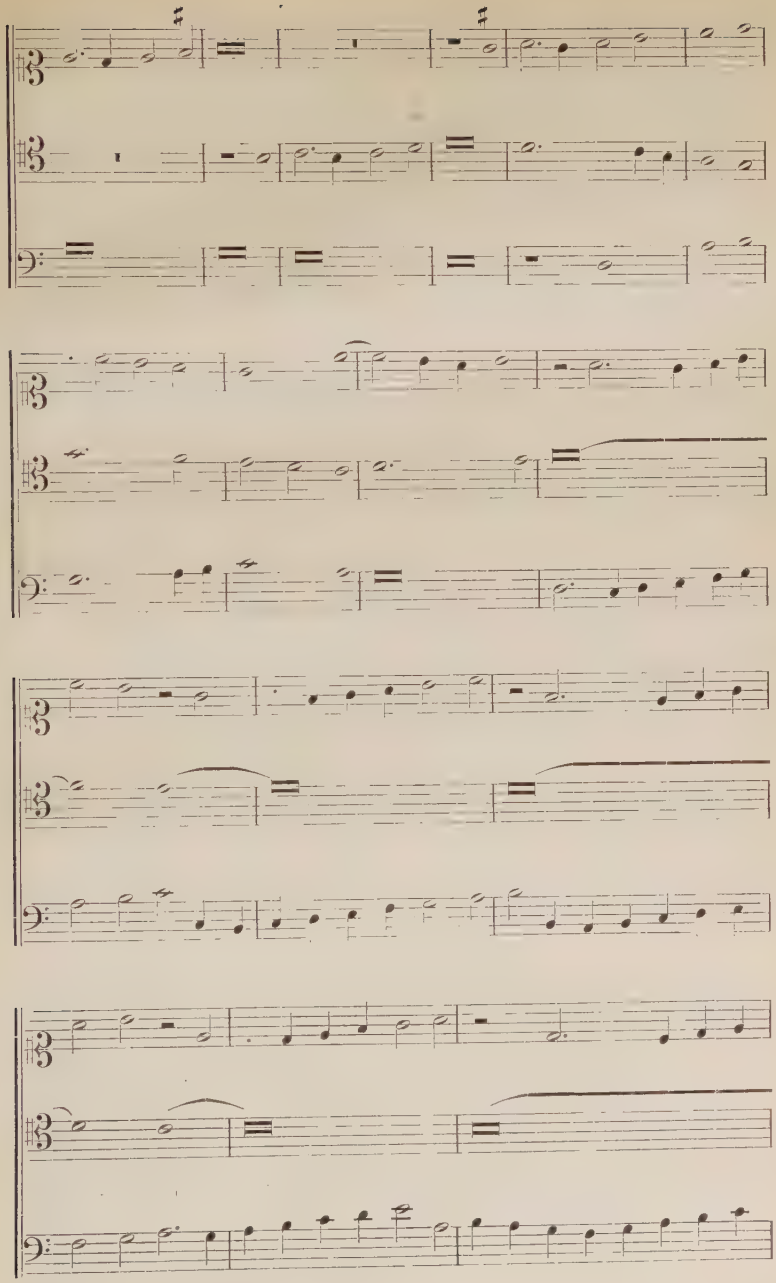
Den Inhalt der Chansonsammlungen dieser Zeit bildeten durchwegs mehrstimmige a cappella-Bearbeitungen französischer Chansonmelodien; manche der Tonsätze gehen über die Liedform hinaus und haben einen dramatischen Anstrich. In den späteren Sammlungen treten auch andere Kunstformen, wie Madrigals, Motets, Odes, usw. hinzu.

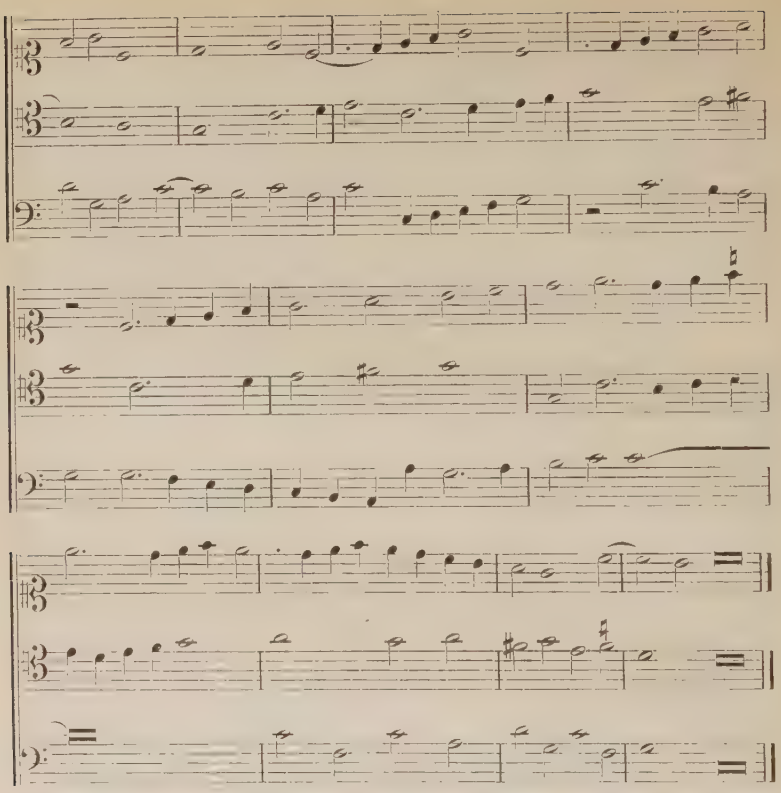
Die meisten Chansons weisen jedoch die ursprüngliche strophische Liedform auf, nur wird dieselbe ziemlich frei behandelt und zu längeren musikalischen Phrasen ausgedehnt. Was den Tonsatz der Chanson vor allem charakterisiert, ist die prägnante Rhythmik, welcher sich die Textdeklamation in natürlicher und verständlicher Weise anschließt. Der cantus firmus bringt die Originalmelodie ziemlich unverändert in ihrer ursprünglichen Frische, oft geht sie als wirkliche Liedweise durch alle Stimmen und der ganze Tonsatz weist eine kräftige, ausdrucksvolle Melodik auf. Das Verhältnis der Stimmen zueinander ist meistens sehr einfach, die homophone Anordnung überwiegt und auch die polyphonen Kompositionen sind so ungekünstelt als möglich gehalten. So zeigt sich die Chanson als ein graziöses, leichtflüssiges und leicht hingeworfenes Tonstück, dessen Textworte sogar im Stimmengewirr verständlich bleiben.

La Bernardina,

beliebte Volksmelodie frei durch alle Stimmen geführt von Josquin Despres. Aus den „Canti cento cinquanta“ gedruckt von Petrucci, Venedig 1503, entziffert und in Partitur gebracht von Kiesewetter.







Mit der Zeit versuchten die Komponisten allerhand musikalische Kunststücke, es entstanden sog. „Tongemälde", deren eigentlicher Urheber Jannequin war, doch befaßten sich auch andere Meister mit dieser Kunstgattung. Jede Stimme dieser vier- bis fünfstimmigen Tonsätze hatte ihre eigene Melodie, sowie ihren besonderen Text und sie vereinigten sich zu lebendigen Schilderungen bewegter Vorgänge, z. B. Straßenszenen, Jagden, Schlachtenbildern, usw. Das berühmteste dieser Tongemälde war Jannequins „Les cris de Paris", in welchem er das Treiben der ambulanten Verkäufer auf der Straße nachahmte: „Wollt Ihr hören das Geschrei von Paris" heben alle vier Stimmen kirchlich pathetisch an, „wo zu haben sind" — setzt die erste Stimme ein „kleine Schlucke, weißer Wein, blaßroter Wein, roter Wein

für sechs Heller", „Pasteten alle heiß, alle heiß", fällt eine zweite Stimme ein, „leckere Törtchen mit schönen Waffelkuchen, schönen Waffelkuchen" schreit wieder eine andere Stimme, „Zimmetschnauzen gebe ich, verkaufe ich zu einem Bissen weißen Senf", „scharfer, roher Hering, eingemachter Kohl, alte Schuhe" und wie das Gemengsel weiter heißt, so geht das Geschrei im tollsten Charivari fort bis zu Ende."*) Noch absonderlicher gestalteten sich jene Kompositionen, in welchen statt der Textworte oft nur einzelne Naturlaute gesungen wurden; ein Beispiel hiefür ist „la chasse au lièvre" von Jannequin.

Mehr und mehr verlor die chanson ihren ursprünglichen Charakter und auf die große, so allgemeine Produktivität folgte eine Zeit des Stillstandes. Auch heute noch haben die Franzosen ihre chansons, doch sind dies einstimmige Lieder, welche sich trotz ihrer feinen Pointierung und ihrem graziösen geistvollen Witz an künstlerischer Bedeutung mit dem deutschen Liede nicht messen können. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war die chanson verstummt und mit dem 17. Jahrhundert ging die ganze Schaffenslust und Schaffensfreude der Franzosen auf die Oper über.

Die Niederländer besaßen ein einziges, speziell niederländisches Chansonwerk „Souter Liedekens", herausgegeben 1556 von Tylman Susato, welches zusammenhängende Texte nach Volksmelodien behandelt und von Clemens non papa herrührt. Im Vergleich zu den französischen Chansonsammlungen jedoch fallen die „Souter Liedekens" in bezug auf Frische und Melodienreichtum sehr ab.

Auch in Italien ist die erste Anregung zur mehrstimmigen Behandlung des Liedes auf die Einflüsse der südfranzösischen Troubadours zurückzuführen, und zwar hauptsächlich auf die Form der pastourelle. Eine wichtige Stütze erstand der italienischen Musik in den großen Dichtern des 14. Jahrhunderts, Dante, Petrarca und Boccaccio, welche die poetische Sprache auf eine so hohe formvollendete Stufe führten, daß die Musik von derselben mitgerissen wurde.

*) K. E. Schneider a. a. O.

Die graziöse, oberflächliche pastourelle gab ihnen die Anregung zu einer Form der lyrischen Dichtung, welche für die Musik große Bedeutung gewann, dem Madrigal. Es war eine kurze Dichtung von 7—13 (später auch 15) Zeilen, ohne strophische Gliederung, welche, an ein Naturbild anknüpfend, ernste, lehrhafte oder auch satirische Gedanken entwickelte, und von Anfang an für die Musik bestimmt war. Die Komponisten des 14. Jahrhunderts behandelten das Madrigal mehrstimmig und die neuesten Forschungen durch Johannes Wolf ergaben die bisher unbekannte Tatsache, daß es ebenso wie die anderen mehrstimmig gesetzten Lieder jener Zeit nur für eine Singstimme mit begleitenden Instrumenten bestimmt war. Die bedeutendsten Komponisten dieser ersten Blütezeit des Madrigals, welche den mehrstimmigen Tonsatz pflegten, sind Pietro Casella (gest. vor 1300), Giovanni da Cascia (lebte zwischen 1329 und 1351 am Hofe zu Parma), Jacopo di Bologna und Francesco Landino (ca. 1325—1397).

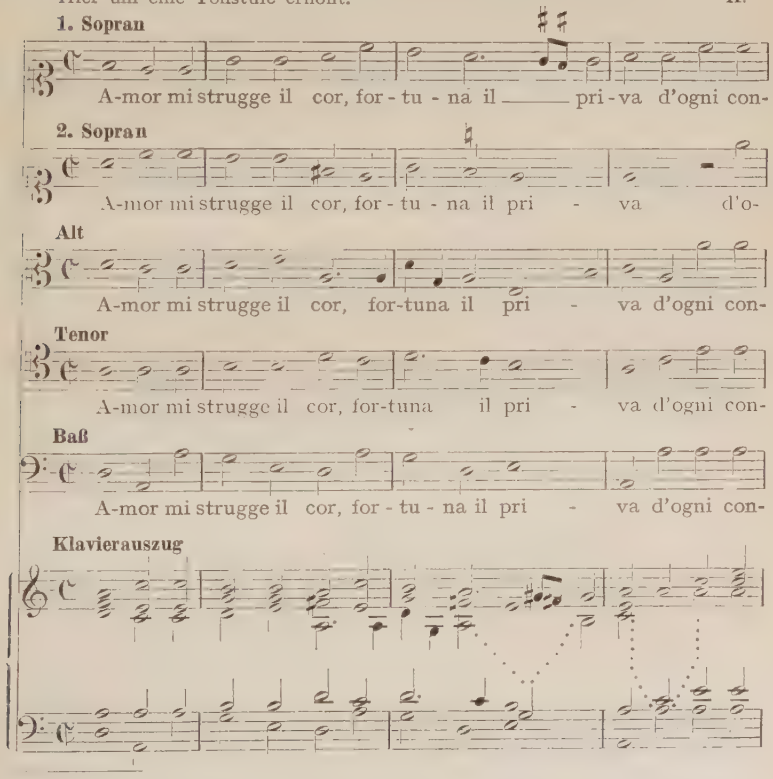
Andere Kunstformen jener Zeit, die Ballata, das Tanzlied und die Canzone wurden gleich dem Madrigal mehrstimmig für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung gesetzt. Diese drei Liedgattungen stellen das Kunstlied jener Zeit vor und scheinen nach dem Ablauf der Blütezeit einen mehr volkstümlichen Charakter angenommen zu haben. Erst im 16. Jahrhundert gewinnen sie wieder Bedeutung für den Kunstgesang.

Ottaviano Petrucci (1466–1539), bis vor kurzem als Erfinder des Notendruckes mit Metalltypen für Instrumentalmusik angesehen, gab als erster von 1504—1508 eine umfangreiche Sammlung weltlicher Gesänge heraus. Mit dieser Sammlung tritt eine neue Liedgattung in den Vordergrund, die Frottola, deren Anfänge jedoch weit zurückliegen dürften. Sie scheint aus den Ballaten hervorgegangen zu sein und stellt deren einfachste Form dar. In poetischer wie musikalischer Beziehung hatte sie einfache, strophische Gliederung, war homophon gesetzt und ebenfalls für eine Singstimme und begleitende Instrumente bestimmt. Die Frottola repräsentiert eine jener Kunstgattungen des Liedes, welche zugleich Volksgesang waren.

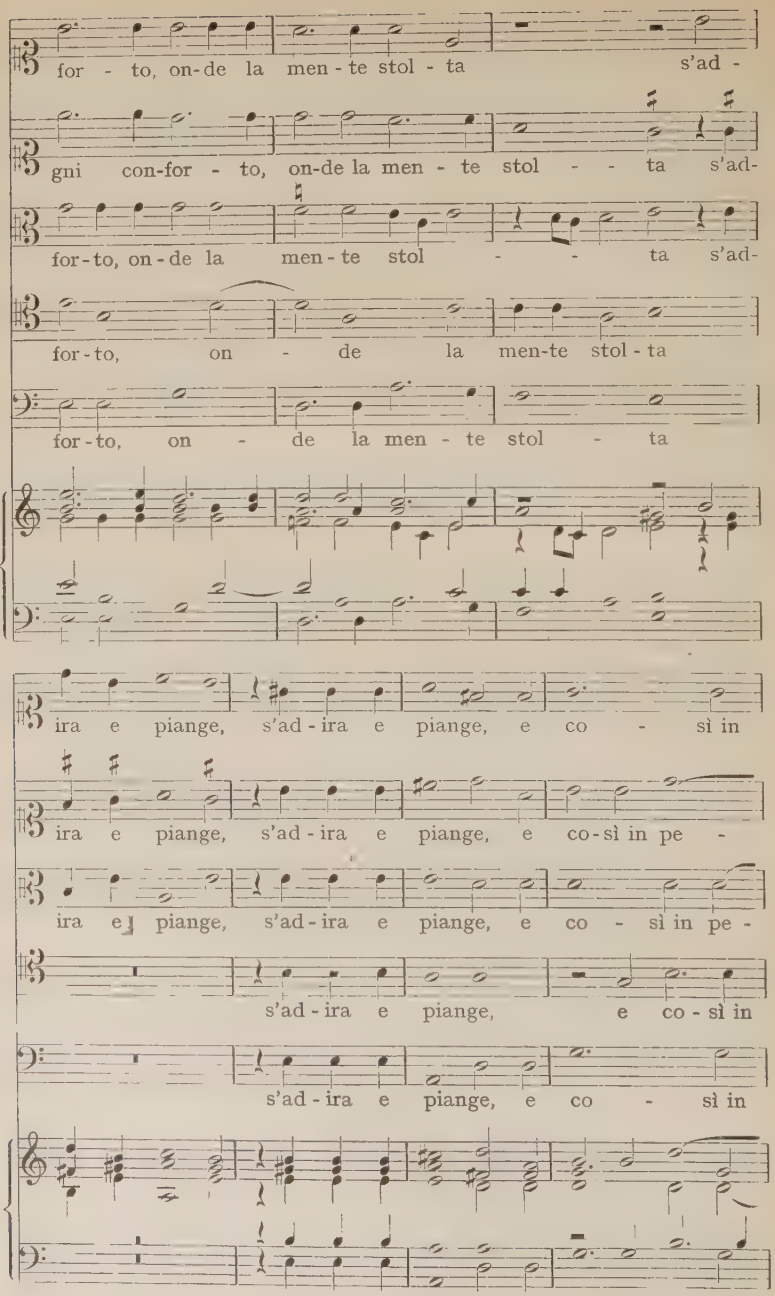
Aus der einfachen Form der frottola und deren liedmäßigen Behandlung entwickelte sich das neue Madrigal, welches von nun an als wichtigste Kunstform des weltlichen Gesanges das ganze 16. Jahrhundert beherrschte. Die größten italienischen Tonsetzer befaßten sich mit dem Madrigal und übertrugen die ganze Kunst des durchimitierenden a cappella-Stils auf dasselbe, befreiten es jedoch von der Herrschaft des cantus firmus, da sie dem Tonsatze nicht mehr eine gegebene Melodie zugrunde legten, sondern die einzelnen Motive der führenden Stimmen frei erfanden.

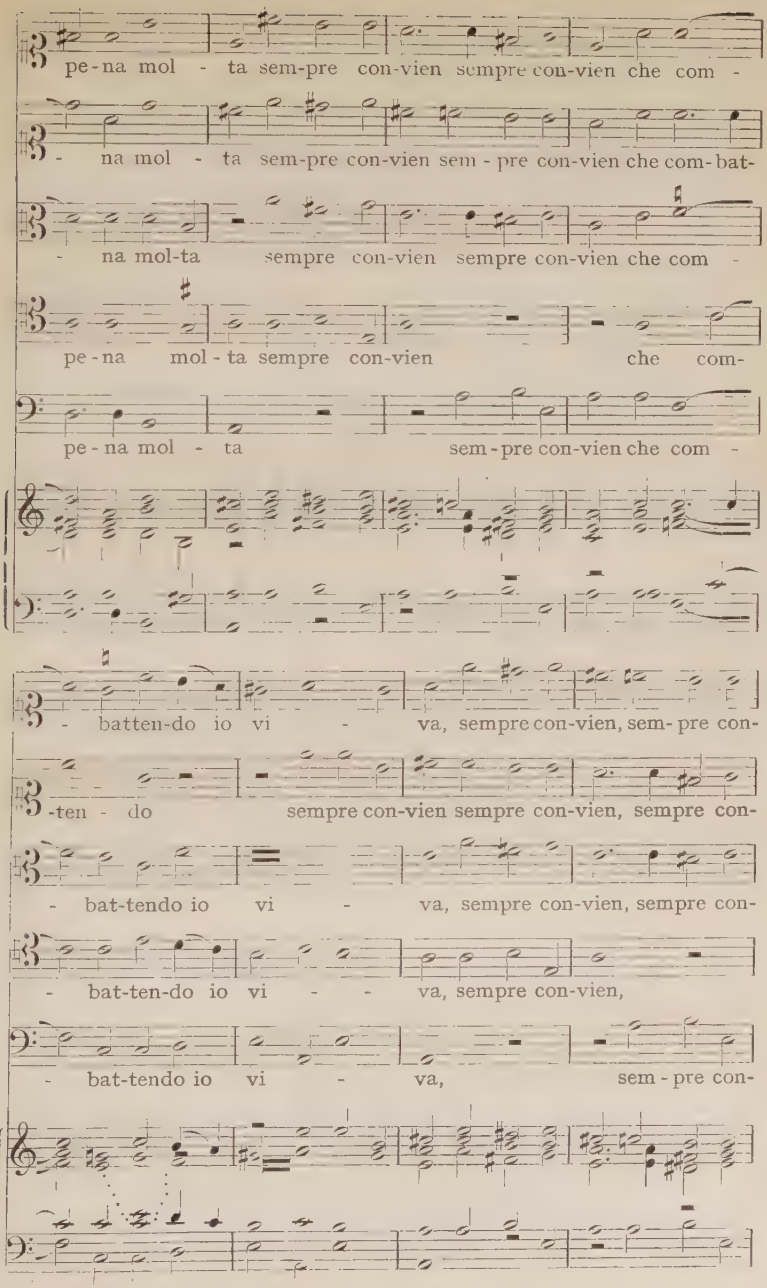
Madrigal von Orlando Lasso. 1585*).

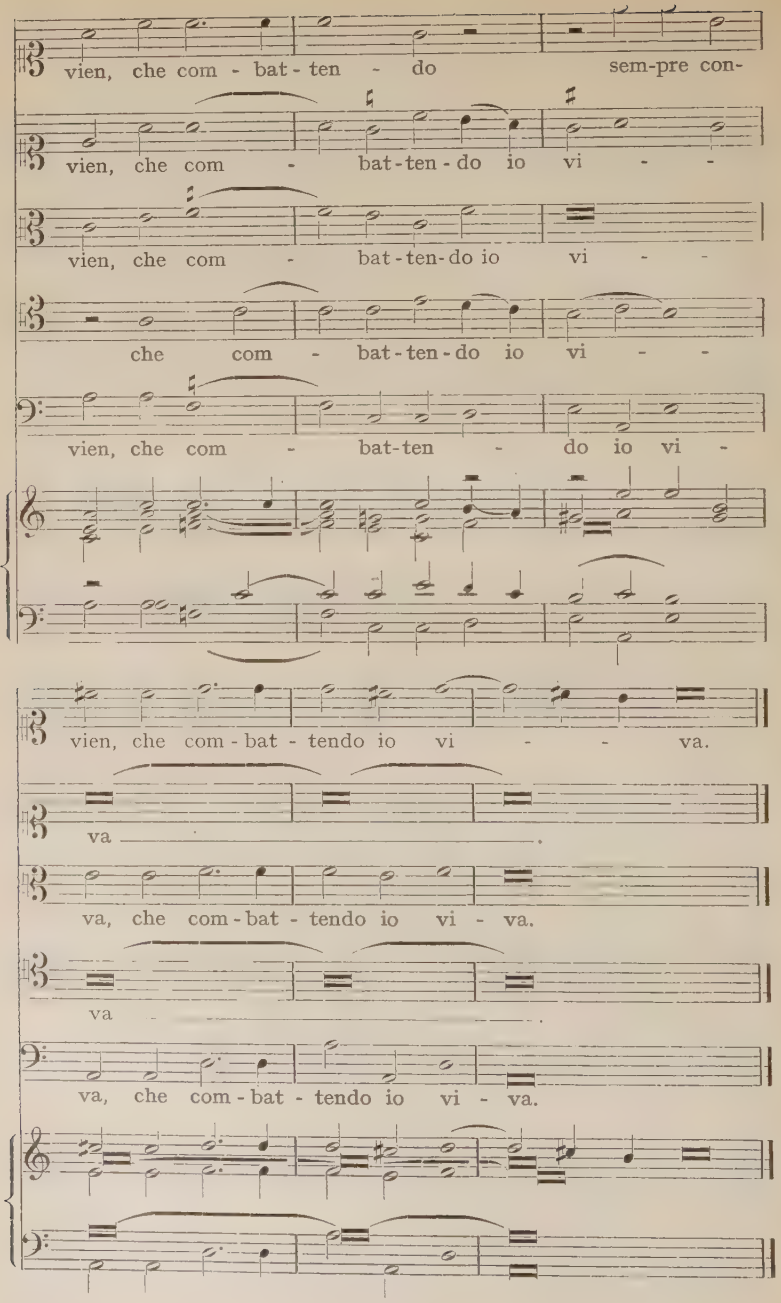
Hier um eine Tonstufe erhöht. K.



*) Nach Kiesewetter a. a. O. Zur Erleichterung des Verständnisses haben wir einen in modernen Schlüsseln ausgeführten Klavierauszug beigefügt.


for - to, on-de la men - te stol - ta s'ad -
gni con-for - to, on-de la men - te stol - - ta s'ad-
for-to, on-de la men-te stol - - ta s'ad-
for-to, on - de la men-te stol-ta
for-to, on - de la men - te stol - ta
ira e piange, s'ad-ira e piange, e co - sì in
ira e piange, s'ad-ira e piange, e co-sì in pe -
ira e piange, s'ad-ira e piange, e co - sì in pe -
s'ad-ira e piange, e co-sì in
s'ad-ira e piange, e co - sì in


pe-na mol - ta sem-pre con-vien sempre con-vien che com -
- na mol - ta sem-pre con-vien sem - pre con-vien che com-bat-
- na mol-ta sempre con-vien sempre con-vien che com -
pe-na mol-ta sempre con-vien che com-
pe-na mol - ta sem-pre con-vien che com -
- batten-do io vi - va, sempre con-vien, sem- pre con-
-ten - do sempre con-vien sempre con-vien, sempre con-
- bat-tendo io vi - va, sempre con-vien, sempre con-
- bat-ten-do io vi - - va, sempre con-vien,
- bat-tendo io vi - va, sem - pre con-


vien, che com - bat - ten - do sem-pre con-
vien, che com - bat-ten-do io vi - -
vien, che com - bat-ten-do io vi - -
che com - bat-ten-do io vi - -
vien, che com - bat-ten - do io vi -
vien, che com-bat - tendo io vi - - va.
va
va, che com-bat - tendo io vi - va.
va
va, che com-bat - tendo io vi - va.

Die musikalische Gliederung des Madrigals stand in engem Zusammenhang mit der Form des Gedichtes, da die einzelnen Verse desselben auch musikalisch durch Abschnitte (Kadenzen) gekennzeichnet waren. Für die Entfaltung des musikalischen Gedankens war die freie Form der Dichtung besonders günstig, und der Aufbau des Tonstückes gestaltete sich vor allem dadurch abwechslungsreich und interessant, daß die Kadenzen nicht in allen Stimmen gleichzeitig ausgeführt wurden; auch ermöglichte die Erweiterung der einzelnen Perioden eine kunstvollere und breiter angelegte Stimmführung.

Das Madrigal strebte ferner danach, der Dichtung auch dem musikalischen Ausdrucke nach gerecht zu werden. Dank der reicheren Gliederung konnten einzelne poetische Gedanken prägnanter hervorgehoben werden, indem entweder alle Stimmen sich zu einer Kadenz vereinigten, oder sogar der gesamte Satz zwischen Homophonie und Polyphonie wechselte. Auch im Detail war es möglich, mancherlei Kontrastwirkung zu erzielen. Der Tenor trat als Träger der Melodie immer mehr in den Hintergrund, der Sopran übernahm die Führung, und somit war der ganze Satz nicht mehr von dem cantus firmus abhängig. Man gewöhnte sich nun daran, mehr auf den Zusammenklang der Stimmen zu hören und das Tonstück von einem etwas freieren Standpunkt aus als ein abgerundetes Ganzes mit festgefügter Gliederung (Periodisierung) zu betrachten. Auch emanzipierte sich das Madrigal immer mehr von der Herrschaft der Kirchentöne, und die Auffassung von Dur und Moll begann sich, obwohl von den Theoretikern noch nicht unterstützt und festgestellt, in der Praxis allmählich Bahn zu brechen. So wurden die Tonarten ionisch, dorisch und äolisch, welche zu unseren Dur- und Molltonarten überleiten (besonders seit der Einführung des subsemitonium modi [Halbton unterhalb des Grundtones] unseres heutigen Leittones), von allen Madrigalkomponisten besonders bevorzugt. Trotzdem das Madrigal im Prinzip nur für a cappella-Gesang gedacht war, übertrug man später auch öfter die Ausführung einzelner oder aller Stimmen verschiedenen Instrumenten, so daß es zu einer Art Kammermusik wurde.

Als hervorragendste Madrigalkomponisten sind zu nennen: Adrian Willaert, geb. um 1480, gest. 1562, Constanzo Festa, gest. 1545, Philippe Verdelot, gest. um 1567, Jakob Arcadelt, geb. um 1514, gest. gegen 1560, Cyprian de Rore (geb. ca. 1516, gest. 1565) und Orlando Lasso (geb. 1532, gest. 1594). Einer etwas späteren aber nicht minder fruchtbaren und bedeutenden Epoche gehören Luca Marenzio (ca. 1550—1599), von seinen Zeitgenossen „il piu dolce cigno" (der süßeste Schwan) genannt, und Gesualdo, Fürst von Venosa (ca. 1560—1614) an.

Cyprian de Rore und die beiden letztgenannten handhabten bereits die Chromatik mit besonderem Geschick und emanzipierten sich daher immer mehr von der Diatonik der Kirchentöne. Auch die beiden Gabrieli (Andrea, ca. 1510—1586, und Giovanni, 1557—1612), Orazio Vecchi (ca. 1550—1605), Emilio de' Cavalieri (ca. 1550—1602), Philippus de Monte (1521—1603) und der kühne Neuerer Claudio Monteverde (1567—1643) sind als bedeutende Vertreter dieser Richtung zu nennen.

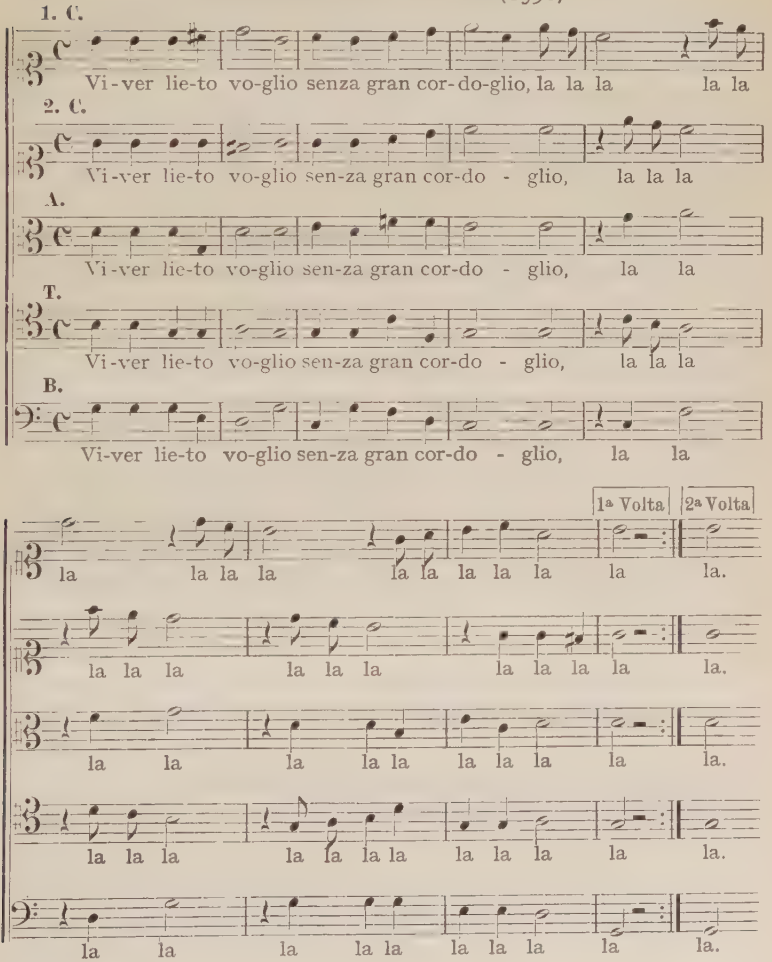
Durch Orlando Lasso wurde das Madrigal nach Deutschland verpflanzt, und trieb auch dort frische Blüten. Besonders reiche Entfaltung jedoch fand es in England, wo sich um 1600 zahlreiche bedeutende Komponisten eingehend damit befaßten. Als hervorragendste englische Madrigalisten seien Thomas Morley (1557—1603) und Orlando Gibbons (1583—1625) genannt. Dank der 1741 in London gegründeten „Madrigal society" hat sich das Madrigal in seiner ursprünglichen Form noch bis heute erhalten.

In Italien hingegen nahm es im 17. Jahrhundert die Form des einstimmigen Gesanges mit Generalbaßbegleitung an.

Die kleineren, weniger bedeutenden, italienischen Liedgattungen des 16. Jahrhunderts, die Canzonen und Canzonetten, Villanellen und Villoten, mit welchen sich die Musiker ebenfalls gerne befaßten, unterschieden sich in der Kompositionsweise kaum voneinander. Es waren schlichte, Note gegen Note gesetzte, zumeist volkstümliche, strophisch gebaute Lieder. Eine sehr beliebte und dem Volksliede am

nächsten verwandte Form des Kunstliedes waren die Balletti (Tanzliedchen), die infolge ihrer oft langen, auf die Silben fa la la la gesungenen Refrains auch „Fala" genannt wurden. Giovanni Giacomo Gastoldi (ca. 1556—1622) machte sich um diese Liedgattung besonders verdient.

Anfang eines **Balletto à cinque voci***).
Von Giacomo Gastoldi (1591).



*) Nach Kiesewetter a. a. O.

Von den Niederlanden aus hatte sich die Kunst des Kontrapunkts rasch auch nach Deutschland verbreitet und die einheimischen Komponisten führten die polyphone Satzweise mit der strengen Gewissenhaftigkeit und ernsten Gründlichkeit des deutschen Charakters bis zu ihren äußersten Konsequenzen durch. Auf diese Weise gelangten sie allerdings langsamer zu klanglicher Schönheit als die Italiener, die von vornherein mehr auf die Melodie achteten und die homophone Satzweise bevorzugten. Dafür erreichten die deutschen Meister auf diesem Wege nicht nur vollständige Beherrschung der Form, sondern auch echt deutsche Innigkeit des Ausdrucks.

Nach niederländischem Vorbilde lehnten sich auch in Deutschland die ersten Versuche mehrstimmigen Gesanges an die bereits vorhandenen Volksmelodien an. Der Reichtum, die Mannigfaltigkeit und der innere Wert dieser Melodien kamen dem mehrstimmigen Liede zugute und verliehen ihm von Anfang an ein durchaus nationales Gepräge. Die zu Beginn des 16. Jahrhunderts zahlreich auftauchenden Sammlungen mehrstimmiger Lieder, teils geistlichen, teils weltlichen Inhalts, zeigen, daß diese Kunstgattung von den deutschen Meistern schon geraume Zeit mit Liebe gepflegt wurde. Die frühesten dieser Liederwerke sind die Sammlungen von Oeglin, 1512, und jene von P. Schöffer, 1513. 1534 folgte Johann Ott mit einer Sammlung von „121 newen Liedern", 1536 Heinrich Finck mit „Schönen außerlesenen Liedern"; 1537 erschien eine zweite Schöffersche Sammlung „65 deutsche Lieder", 1539 und 1540 die beiden Forsterschen Werke „Ein außzug guter alter und newer Teutscher Liedlein", und gegen die Mitte des Jahrhunderts mehrten sich die Sammlungen in fast unübersehbarer Weise.

Einen Beweis wie treffsicher, taktfest und durch und durch musikalisch die Sänger jener Zeit sein mußten, liefert der Umstand, daß alle Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts nur in einzelnen Stimmbüchern, niemals in Partitur gedruckt wurden. In vielen Fällen ist den einzelnen Stim-

men ein scherzhaftes oder aneiferndes Verschen vorangesetzt, so z. B.

Discantus:

„Ihr Knäblein und Ihr Mägdlein rein,
Eure Stimmen schallen also fein.
Den Discant lernet unbeschwert,
Kein ander Stimm Euch zugehört."

Tenor:

„Meine Art und Weis' im Mittelmaaß
Gen andern Stimmen ist mein Straß;
Die haben Acht auf meine Stimm',
Den Männern ich vor andern ziem'."

Altus:

„Der Alt gehört Jungg'sellen zu,
Die laufen auf und ab ohn' Ruh,
Also ist auch des Altes Weis',
Drum lerne mich mit allem Fleiß."

Bassus:

Mein Amte ist im niedern Staat,
Drum wär ein bstanden Alter hat
Und brummet wie ein rauher Bär,
Der komm' zu meiner Stimme her."

Von den in den Sammelwerken vertretenen Meistern greifen wir nur die bedeutendsten Namen heraus. So gehörte Paulus von Hofhaimer (1459—1537) zu den begabtesten deutschen Tonsetzern seiner Zeit. Er war Hoforganist Kaiser Maximilians I. und galt als größter Orgelmeister. Seine Lieder reichen zum Teil noch in die frühere Epoche des von Instrumenten begleiteten Einzelgesanges zurück, doch pflegte er auch schon das mehrstimmige a cappella-Lied. Besondere Verdienste um das deutsche Lied erwarben sich auch Heinrich Finck (gest. 1527), Stefan Mahu, ein Kapellsänger Kaiser Ferdinands I., ferner Thomas Stoltzer (ca. 1450—1526), Mathias Eckel und Laurentius Lemlin, letzterer der Lehrer Georg Forsters. In harmonischer Beziehung vorgeschrittener waren die Lieder des Schweizers Arnold von Bruck, der von 1534 ab als erster Kapellmeister Ferdinands I. in Wien wirkte. Aus seiner Feder stammen zahlreiche geistliche und weltliche Lieder, welche in den Sammelwerken seiner Zeit verstreut sind und vorzugsweise eine kunstvolle Entfaltung der Stimmen anstreben. Heinrich Isaak (geb. vor 1450, gest. 1517), der zwar allgemein als Deutscher galt, jedoch wahrscheinlich ein Niederländer war, pflegte als Zeitgenosse Josquins den kontrapunktischen Stil mit so viel Eifer und Geschick, daß er seinen Liedern bereits den Ausdruck wahrer Empfindung zu verleihen wußte. So gehört z. B. „Mein Freud allein in aller Welt" zu den wirklich stimmungsvollen Liedern, und seine Bearbeitung

des Volksliedes „Inspruck ich muß dich lassen“ lebt noch heute in dem Choral „Nun ruhen alle Wälder“ fort.

Höher jedoch als alle bisher genannten Meister steht Ludwig Senfl, der bedeutendste deutsche Kontrapunktiker und Liederkomponist des 16. Jahrhunderts, dessen Wirken einen Abschnitt in der Geschichte des Liedes bildet. Er stammte aus der Schweiz und wurde um 1492, wahrscheinlich in Zürich, geboren. Schon als Knabe kam er nach Wien, um bei Isaak Musik zu studieren, und erhielt bald eine Anstellung in der kaiserlichen Kapelle. Nach Isaaks Tode (1517) rückte er zum Hofkapellmeister vor, konnte aber dieses Amt nur kurze Zeit bekleiden, da Kaiser Maximilian I., dieser selten kunstsinnige Fürst, schon 1519 starb und sein Nachfolger Karl V. die Kapelle auflöste. Senfl übersiedelte nun nach München, wo er bis zu seinem Tode (1555) als herzoglich bayrischer Kapellmeister wirkte. In dieser Eigenschaft schuf er zahlreiche hochbedeutende Kirchenkompositionen, doch pflegte er mit gleicher Liebe sowohl das geistliche wie das weltliche Lied. Wichtig für Senfls Schaffen war die warme Freundschaft, welche ihn mit Martin Luther verband, dessen Bestrebungen er durch die Komposition vieler geistlicher Lieder unterstützte. Auch die humanistischen Einflüsse, welche von dem Philologen Celtes ausgingen und die Wiederbelebung der antiken Oden zum Ziele hatten, erregten Senfls lebhaftes Interesse. Der Odenstil bedeutete in musikalischer Beziehung einen Versuch zur Vereinfachung des mehrstimmigen Tonsatzes, und dieser Einfluß machte sich in Senfls Liedkomposition geltend. Senfl war nicht nur ein genialer Musiker, sondern auch poetisch hoch begabt, und seine weltlichen Lieder, zu welchen er selbst die Texte dichtete, trugen musikalisch einen viel subjektiveren Charakter als die Tonsätze seiner Zeitgenossen. Alle diese verschiedenen Elemente und Einflüsse vereinigten sich in seinen Schöpfungen. Die Reife und Würde seiner Auffassung, seine Großzügigkeit einerseits, seine Gewandtheit, Zartheit und Lieblichkeit andererseits erhoben ihn weit über die anderen zeitgenössischen deutschen Tonsetzer. Mit großer melodischer Erfindungsgabe gestaltete Senfl

die führende Stimme ungemein ansprechend, und obwohl er noch, den strengen kontrapunktischen Satzungen getreu, die Grundmelodie stets einer Stimme allein übertrug, wählte er doch hiefür schon öfters die Oberstimme. Senfl war der letzte wirklich deutsche Komponist des 16. Jahrhunderts, denn es griffen eben damals die italienischen Einflüsse immer mehr um sich, wodurch das Lied seinen deutschen Charakter allmählich verlor.

Eine Neuerung des mehrstimmigen Liedes, welche noch dieser Epoche angehört, ist das sog. Quodlibet, eine Häufung von Volksweisen in einem und demselben Tonsatz. Das Quodlibet war den französischen Tongemälden nahe verwandt und trug in seinem bunten Durcheinander meist scherzhaften Charakter. Als erster Meister dieser Richtung ist Mattheus Le Maistre (gest. 1577) zu nennen, ein Niederländer, welcher von 1554—1567 als Hofkapellmeister in Dresden tätig war. Er pflegte den polyphonen Stil hauptsächlich auf kirchlichem Gebiete, wurde jedoch durch seine weltliche Komposition „Battaglia Taliana", in welcher die verschiedenen Stimmen das Schlachtengetümmel und Siegesgeschrei nachahmen, zum eigentlichen Schöpfer des Quodlibets. In seinen späteren fünf- und siebenstimmigen Quodlibets wußte er die verschiedensten Melodien und Rhythmen mit so erstaunlichem Geschick zu verflechten, daß seine Tongemälde nicht ohne musikalischen Wert waren. Zahlreiche andere Meister beschäftigten sich ebenfalls mit dieser Kunstgattung; allmählich jedoch ging das Quodlibet von der kunstvollen, polyphonen Behandlung ineinander gewobener Volksmelodien zu einer potpourriartigen Aneinanderreihung derselben über.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts lenkten neue Einflüsse die Liedkomposition in neue Bahnen, sie wurde gewissermaßen international, gewann an Melodiereichtum und Klangfülle, verlor jedoch an Tiefe und Gehalt. Immer lebhafter gestalteten sich die Wechselbeziehungen zwischen deutschen und ausländischen Komponisten; einerseits lockte der Weltruf der großen italienischen Tonsetzer die Kunstjünger aller Länder nach Italien, anderseits erhielten die

italienischen Meister hervorragende Kapellmeisterstellen in Deutschland. Es begann die Zeit allgemeiner Verwälschung deutscher Sitten und dieser fiel auch das deutsche Lied teilweise zum Opfer. Sowohl die französische chanson, welche sich allmählich in die deutschen Liedersammlungen einschmuggelte, als auch die kleinen, italienischen Liedformen regten die deutschen Meister zur Nachahmung an. Immer häufiger erschienen deutsche Liedersammlungen, welche die Bezeichnung „nach Art der welschen Villanellen, Madrigale, Canzonetten usw." führten, und bald behaupteten das Madrigal und die Villanella ihren selbständigen Platz in der deutschen Liedkomposition. Das deutsche Volkslied hingegen verschwand gegen Ende des 16. Jahrhunderts vollständig aus den Liederwerken deutscher Meister.

Der erste große Musiker, welcher den italienischen Stil nach Deutschland verpflanzte, war Orlando Lasso. 1532 in Mons im Hennegau geboren, begleitete er schon als Knabe den Vizekönig von Sizilien, Ferdinando Gonzaga, nach Italien, wo er bis gegen 1550 blieb. Jahrelange Reisen führten den Künstler nach Frankreich, England und den Niederlanden, 1556 gewann ihn Herzog Albert V. von Bayern für seine Kapelle, und Lasso bekleidete bis zu seinem Tode 1594 die Stellung eines Hofkapellmeisters in München. Als echt kosmopolitischer Künstler hatte er überall, wo er sich aufhielt, offenen Auges die musikalischen Bestrebungen verfolgt, mit seinem weiten Blick das künstlerisch Wertvolle jeder Schule erkannt und es sich zu eigen gemacht. In der unendlichen Vielgestaltigkeit seines Talents waren ihm alle Kunstformen vertraut, er erfaßte jeden Zweig musikalischen Schaffens mit genialer Schöpferkraft und erfüllte ihn mit seinem eigenen, gewaltigen Geiste. Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit lag in den großzügigen, breitangelegten Formen der Kirchenmusik. Hier beherrschte er den polyphonen Stil mit solcher Meisterschaft, daß wir ihn nur mit Palestrina vergleichen können. Aber auch den kleineren Formen, dem Madrigal, der Chanson, dem deutschen Liede wurde er vollauf gerecht, und mit den Feinheiten des imi-

tierenden Stils verband er die kühnen Neuerungen der italienischen Chromatiker. Einige deutsche Lieder Lassos gingen sogar in den Volksgesang über, so z. B. das frische Trinklied „Wohlauff gut Gsellen und laßt uns gehn zum Wein", oder „Das Liedlein von der Martinsgans" und das reizende Frühlingslied „Wohl kommt der Mai mit mancherlei der Blümlein zart".

Orlando Lassos Wirken nahm auf das ganze deutsche Musikleben seiner Zeit den weittragendsten Einfluß. Die italienische Kompositionsweise machte sich auf allen musikalischen Gebieten geltend und die deutschen Lieder erhielten immer mehr fremdländisches Gepräge. Als Vertreter dieser Richtung sind der Tiroler Leonhard Lechner (gest. 1604) und die in Deutschland lebenden Niederländer Jakob Regnart (1540—1600), Antonio Scandelli (1517—1580), Hofkapellmeister in Dresden, Ivo de Vento (gest. 1575), Kapellmeister in München und Alexander Utendal (gest. 1581), Kapellmeister in Innsbruck, zu nennen.

Durch Orlando Lasso war München zum Mittelpunkte des Musiklebens geworden, doch spielte auch die Stadt Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, denn sie beherbergte nicht allein mehrere bedeutende Musiker, ihre Bürger waren auch durch die Kunst des Instrumentenbaues und des Notendruckes bekannt. Ein großer Teil aller um diese Zeit in Deutschland erscheinenden Musikwerke ging aus den Druckereien von Petrejus, Formschneider, Ott, Neuber u. a. in Nürnberg hervor. Den Bemühungen des als Lehrer und Theoretiker gleich hochbedeutenden Sebald Heyden (1498—1561) war es zu danken, daß die Werke der großen Niederländer Josquin, Obrecht, Isaak u. a. in Nürnberg bekannt wurden und ebensolche Beachtung fanden, wie jene der großen deutschen Komponisten. Leonhard Lechner, welcher um 1570 nach Nürnberg kam, um dort eine Schullehrerstelle zu bekleiden, bemühte sich als Schüler Orlando Lassos, auch dessen Werken Anerkennung zu verschaffen, wodurch die freiere, mehr homophone Satzweise Lassos sich bald in Nürnberg einbürgerte. Lechner selbst veröffentlichte

u. a. 1575—1593 „2—3stimmige deutsche Lieder nach Villanellenart". Die italienischen Kunstformen wurden in Deutschland insofern bahnbrechend, als sie das Lied aus den Fesseln des strengen Kontrapunktes befreiten, so daß die selbständige Melodieerfindung und die homophone akkordische Begleitung allmählich den Boden für das einstimmige Lied mit Generalbaß vorbereiteten, wie es um 1638 durch Heinrich Albert ins Leben gerufen wurde. In dieser Richtung segensreich gewirkt und das deutsche Lied vor dem gänzlichen Untergange bewahrt zu haben, ist das Verdienst des interessanten Komponisten Hans Leo Haßler. Er war der erste große deutsche Musiker, welcher den italienischen Stil an Ort und Stelle studierte, und das Wesen der italienischen Musik, deren Melodienreichtum und Klangschönheit sich zu eigen machte, ohne darüber sein echt deutsches Wesen zu verlieren.

1564 als Sohn eines verdienstvollen Organisten in Nürnberg geboren, wuchs er schon, sozusagen, mit der Musik auf, zeichnete sich frühzeitig als vorzüglicher Orgelspieler aus und wirkte als Sängerknabe bei allen Musikaufführungen seiner Vaterstadt mit. Als zwanzigjähriger Jüngling trieb ihn der Wunsch mehr zu lernen über die Grenzen seiner Heimat hinaus und er wanderte 1584 nach Venedig, wo er Schüler Andrea Gabrielis wurde. Nur wenig über ein Jahr blieb Haßler in Venedig, eine zu kurze Spanne Zeit, als daß sie zu der großartigen Entfaltung seines Talentes ausgereicht hätte; Haßler kam aber schon als fertiger Künstler nach Venedig und nahm nur jene Elemente der Venezianer Musik in sich auf, welche seinem Wesen und seiner Auffassung homogen waren. So vereinigte er die farbenprächtige, schwungvolle, auf große Effekte hinzielende Kompositionsweise der Italiener mit einer feinen Kontrapunktik, die seiner echt deutschen Empfindung entsprach. Bereits in den ersten Monaten des Jahres 1585 kehrte Haßler nach Deutschland zurück und wurde 1586 in Augsburg Organist des Grafen Octavianus Fugger. Außer der Tätigkeit, welche dieser Beruf mit sich brachte — er hatte einerseits die

Kirchenmusik in der Fuggerschen Kapelle zu leiten, andererseits die Gastmahle seines Herrn durch Musik festlicher zu gestalten — fand er auch Zeit genug, sich der eigenen Kompositionstätigkeit zu widmen. 1590 erschien sein erstes selbständiges Werk „Canzonette a 4 voci". Diese reizenden vierstimmigen Gesänge zeigen die ganze Leichtigkeit und Grazie italienischer Musik. Manche Anregung dazu dürfte er aus den Tanzliedern (balletti) von Gastoldi, O. Vecchi und anderen geschöpft haben, welche er in Venedig kennen gelernt hatte. Im folgenden Jahre veröffentlichte Haßler ein zweites größeres Werk „Cantiones sacrae" zu vier, acht und mehr Stimmen. Von da an begann sein Ruf sich weit über die Grenzen seines engsten Vaterlandes hinaus zu verbreiten. Auch genoß er eine geachtete und bevorzugte gesellschaftliche Stellung in Augsburg und war in allen Patrizierfamilien gern gesehen. 1596 erschienen wieder zwei große Sammlungen „Madrigali a 5– 8 voci" und deutsche weltliche Lieder „Neüe Teütsche gesang nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten mit 4, 5, 6, und 8 Stimmen"; dank letzterer nimmt er auch in der Geschichte des Liedes einen bedeutenden Platz ein. Die Form seiner Lieder entlehnte er zumeist dem italienischen Madrigal, doch erfüllte er diese Form mit echt deutschem Geist und einer Tiefe, Ursprünglichkeit und Schlichtheit der Empfindung, welche den brillanteren oder sentimentalen italienischen Kompositionen jener Zeit vollkommen fremd waren. Die meisten der Lieder sind dreiteilig und bilden ein Gemisch von Madrigal- und Canzonettenform. Charakteristisch für Haßler ist die strikt durchgeführte Wiederholung des ersten Teiles in jedem Liede, hiedurch tritt der Mittelsatz prägnanter hervor und ist bereits die Grundlage für die feste deutsche Liedform geschaffen. Die Lieder sind frei von kontrapunktischen Künsteleien, aber doch fein gearbeitet und in ihrer schönen Harmonik wirkungsvoll.

1600 starb des Künstlers mächtiger Mäcen, Octavianus Fugger, und bald darauf verließ Haßler Augsburg, um sich wieder in seiner Vaterstadt Nürnberg niederzulassen, wo man

ihm mit größtem Wohlwollen entgegenkam. Er wurde von seiten der Stadt Nürnberg mit der Leitung der städtischen Musikpflege betraut und erhielt gleichzeitig die Ernennung zum „kaiserlichen Hofdiener" Rudolfs II., eine Stellung, welche ihm eigentlich nur eine Art Gnadengehalt brachte und keinerlei Verpflichtungen auferlegte.

Haßler befaßte sich zu jener Zeit auch mit der Konstruktion von Spieluhren, deren Erlös ihm für seinen Lebensunterhalt zugute kam. In den folgenden Jahren hielt er sich des öfteren in Ulm auf und verheiratete sich dort am 19. Februar 1605 mit der Tochter eines angesehenen Ulmer Kaufmannes, Cordula Claus.

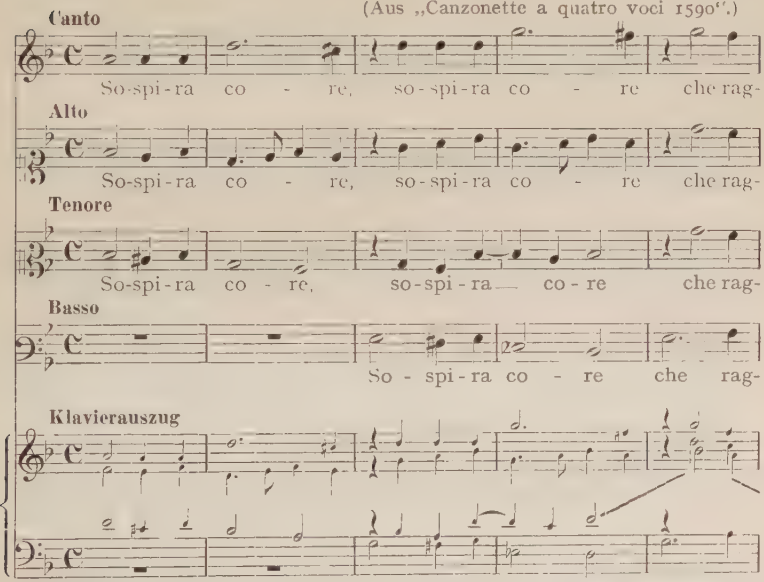
Inzwischen hatte er 1601 eine Sammlung von „47 Cantiones sacrae" und in demselben Jahre „Lustgarten newer deutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intraden mit 4—8 Stimmen" herausgegeben. In dem letztgenannten Werke finden sich viele Liedschöpfungen, die zu seinen bedeutendsten gehören. Sie zeichnen sich durch warme Innigkeit der Empfindung aus und verbinden in besonders glücklicher Weise deutsche und italienische Elemente. Das Lied „Mein Gmüth ist mir verwirret", welches später mit verändertem Text in den evangelischen Kirchengesang überging, hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten. Um den Kirchengesang selbst machte sich Haßler verdient, indem er kirchliche Gesänge und Psalmen in homophonem Satz bearbeitete „auf gleichmäßige Manier, nicht zwar der subtilen und großen Kunst nach, sondern als für einfältige christliche Herzen". Diese wahrhaft edlen Kirchenlieder bürgerten sich in dem protestantischen Kirchengesang immer mehr ein, das schöne Passionslied „O Haupt voll Blut und Wunden" z. B. gehört heute noch zu den beliebtesten Kirchenliedern. Auch der katholischen Kirche widmete Haßler seine Kunst und schrieb viele schöne Messen.

Trotz aller Gunstbezeigungen, welche Rudolf II. Haßler erwies (er erhob ihn auch in den Adelsstand) wurde unserem Meister der ihm ausgesetzte Gehalt doch niemals voll ausbezahlt, und Haßler entschloß sich daher 1608 die Stellung eines Kammerorganisten am Hofe des Kurfürsten von Sachsen

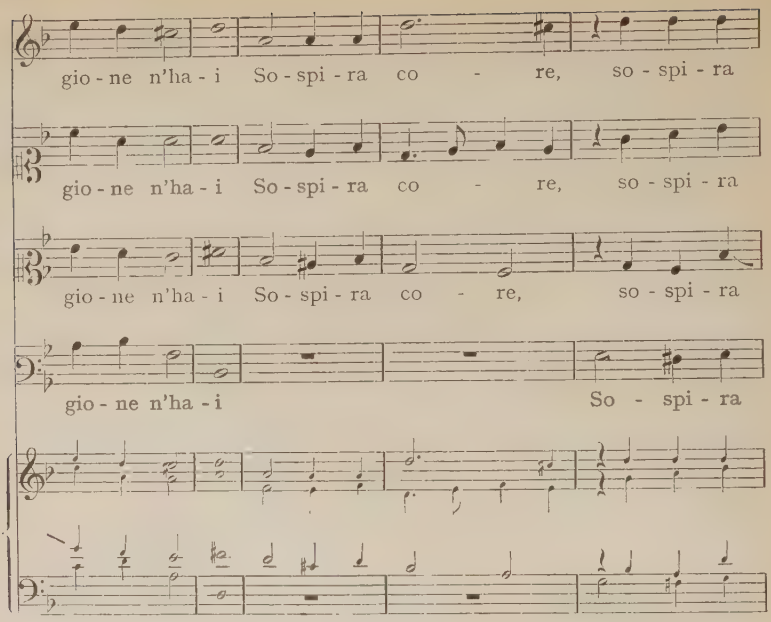
in Dresden anzunehmen, die er aber nur mehr vier Jahre lang bekleidete. Schon geraume Zeit hatte er mit einem hartnäckigen Brustleiden zu kämpfen, und als er 1612 seinen Kurfürsten zur Kaiserwahl nach Frankfurt begleitete, verschlimmerte sich dieses Übel so rapid, daß er, noch in Frankfurt weilend, am 8. Juni 1612 starb.

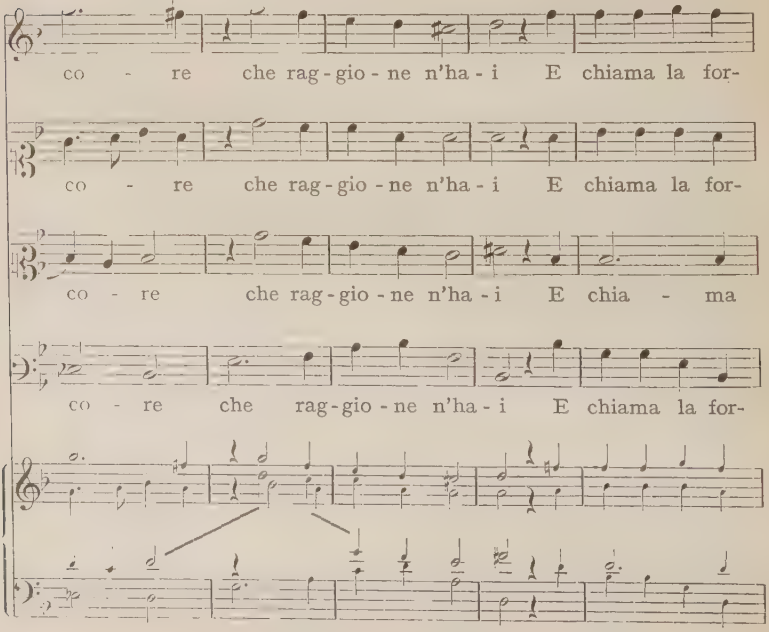
Haßlers Werke haben einen bleibenden Wert. Sie konnten nie ganz in Vergessenheit geraten, und heute werden sie durch zahlreiche Neuausgaben und Bearbeitungen sowohl der Musikforschung als dem Publikum leichter zugänglich gemacht. Wir entnehmen unsere beiden Notenbeispiele dem V. Jahrgang der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" (Canzonette von 1590 und Neue Teutsche Gesang von 1596, eingeleitet und herausgegeben von Rudolf Schwartz) *).

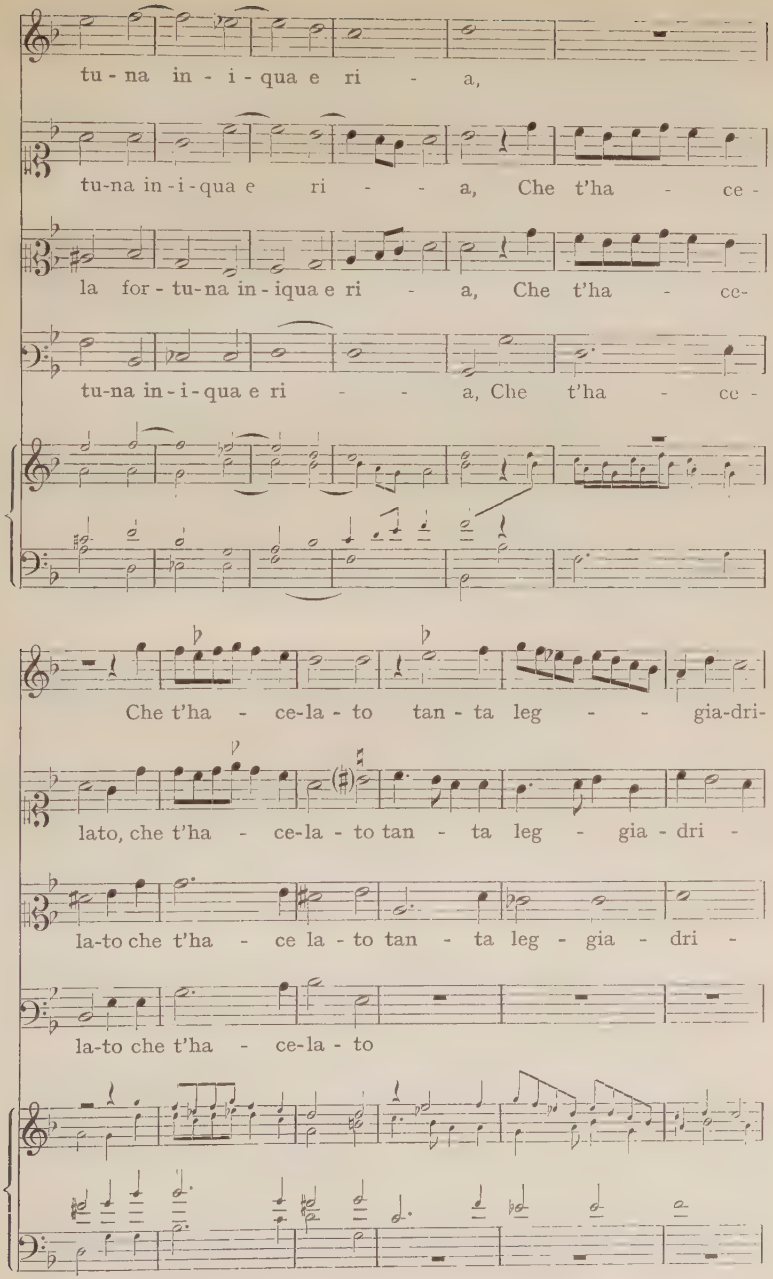
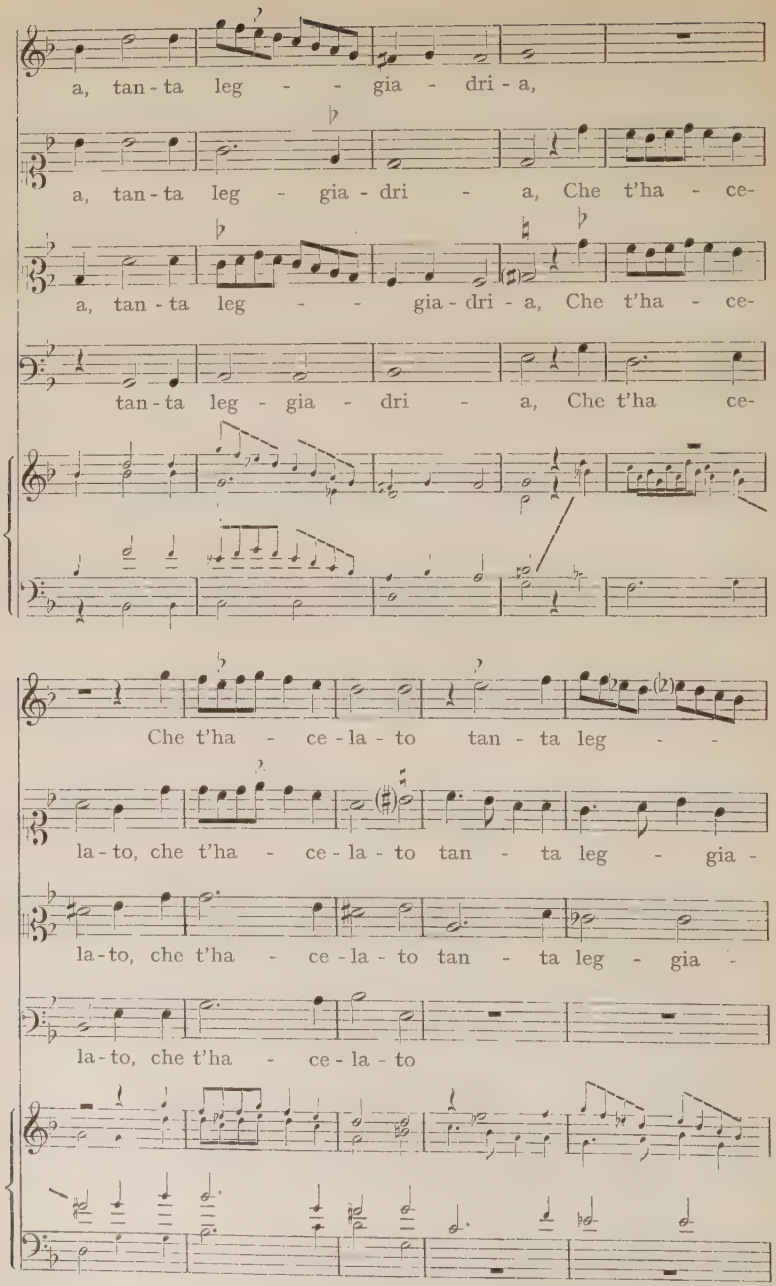
III. Hans Leo Haßler.
(Aus „Canzonette a quatro voci 1590".)

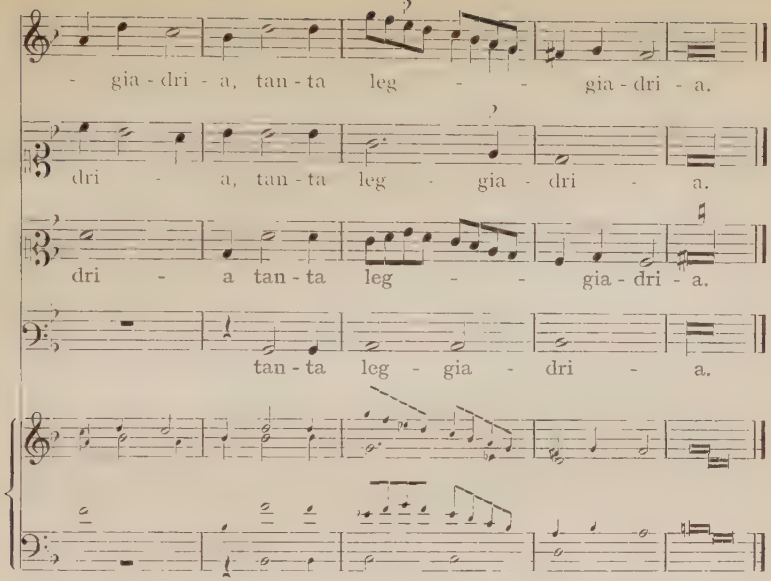


*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst", zweite Folge („Denkmäler der Tonkunst in Bayern"), V. Jahrgang, „Werke Hans Leo Haßlers", II. Teil, herausgegeben von Rudolf Schwartz. Mit Genehmigung der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel. Bei dem von Schwartz hinzugefügten und durch kleinere Notenköpfe gekennzeichneten „Klavierauszug" wurden, wo es nötig erschien, zur leichteren Verständlichkeit die acht Viertel umfassenden Takte durch punktierte Taktstriche in zwei Hälften geteilt.


gio - ne n'ha - i So - spi - ra co - re, so - spi - ra
gio - ne n'ha - i So - spi - ra co - re, so - spi - ra
gio - ne n'ha - i So - spi - ra co - re, so - spi - ra
gio - ne n'ha - i So - spi - ra


co - re che rag - gio - ne n'ha - i E chiama la for-
co - re che rag - gio - ne n'ha - i E chiama la for-
co - re che rag - gio - ne n'ha - i E chia - ma
co - re che rag - gio - ne n'ha - i E chiama la for-

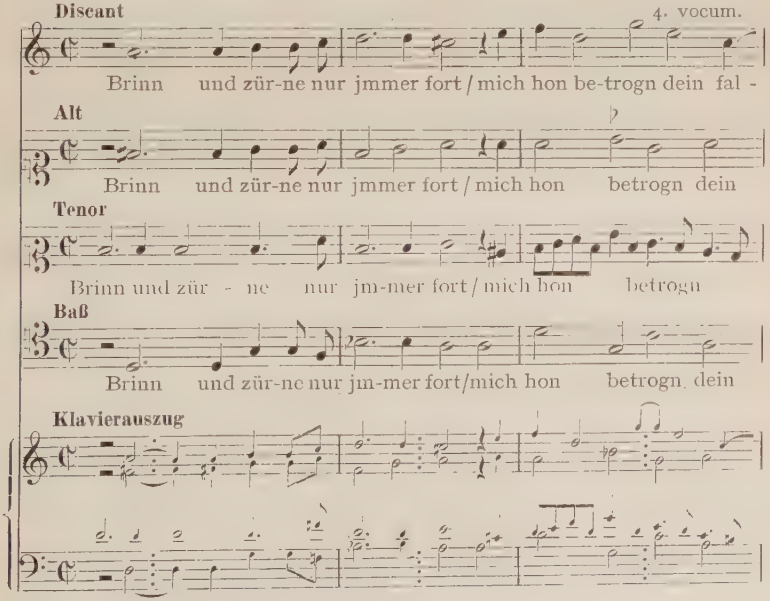

tu - na in - i - qua e ri - a,
tu-na in - i - qua e ri - - a, Che t'ha - ce -
la for - tu-na in - iqua e ri - a, Che t'ha - ce-
tu-na in - i - qua e ri - - a, Che t'ha - ce -
Che t'ha - ce-la - to tan - ta leg - - gia-dri-
lato, che t'ha - ce-la - to tan - ta leg - gia - dri -
la-to che t'ha - ce la - to tan - ta leg - gia - dri -
la-to che t'ha - ce-la - to

a, tan-ta leg - - gia - dri - a,
a, tan-ta leg - gia - dri - a, Che t'ha - ce-
a, tan-ta leg - - gia - dri - a, Che t'ha - ce-
tan-ta leg - gia - dri - a, Che t'ha ce-
Che t'ha - ce-la-to tan - ta leg - -
la-to, che t'ha - ce-la-to tan - ta leg - gia -
la-to, che t'ha - ce-la-to tan - ta leg - gia -
la-to, che t'ha - ce-la-to



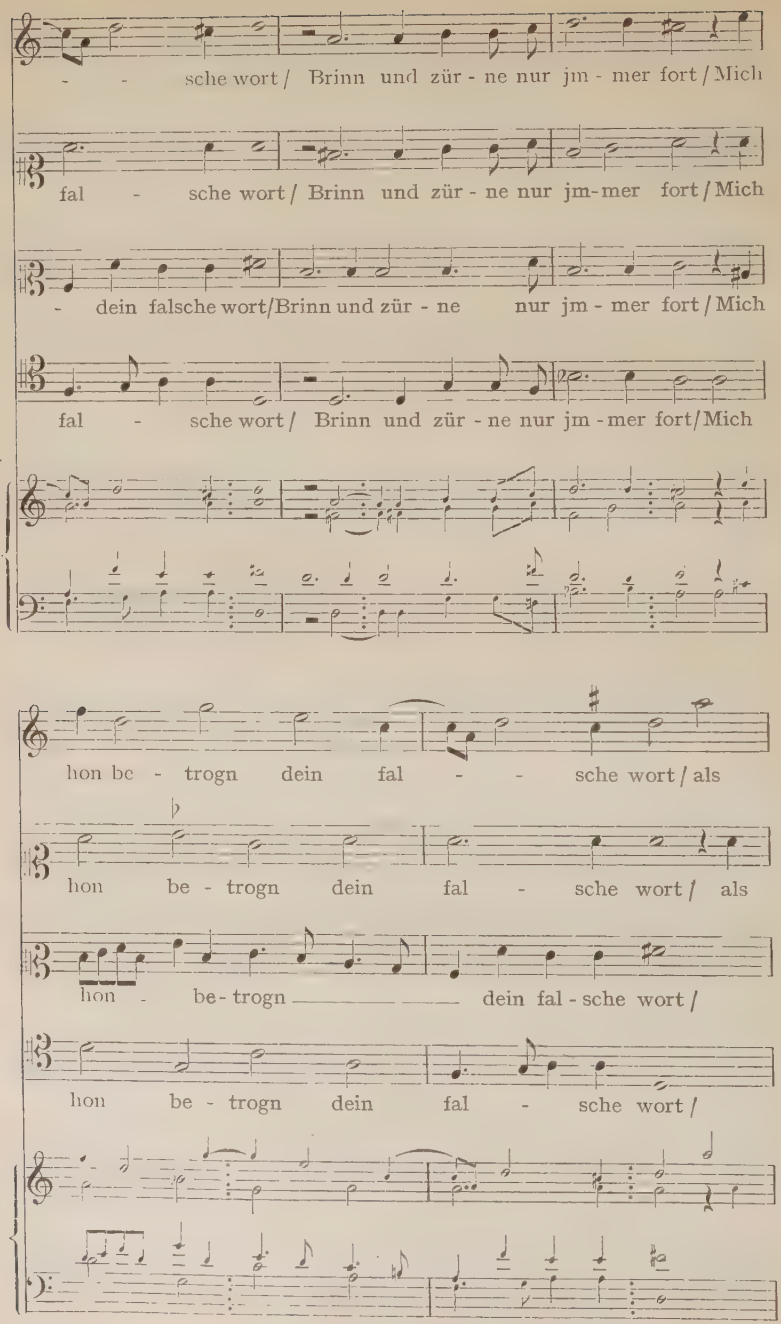
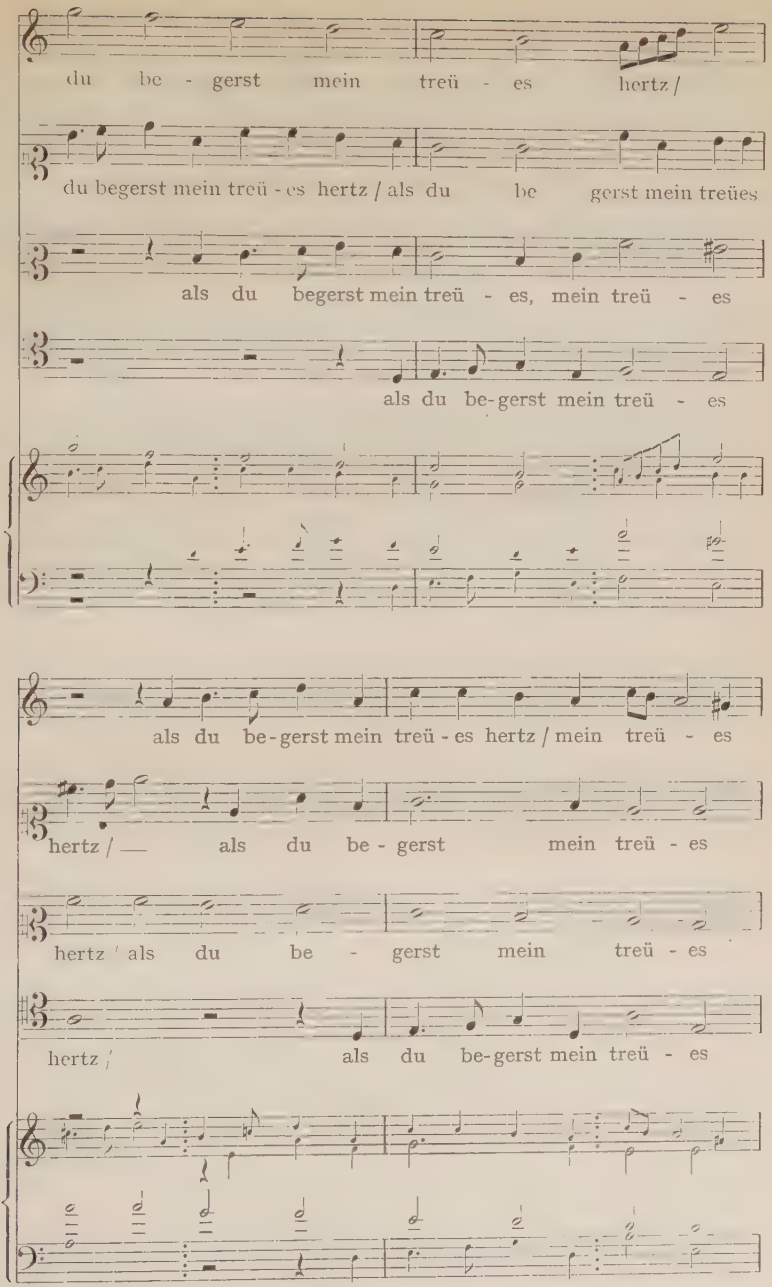
(Folgen 3 Strophen.)

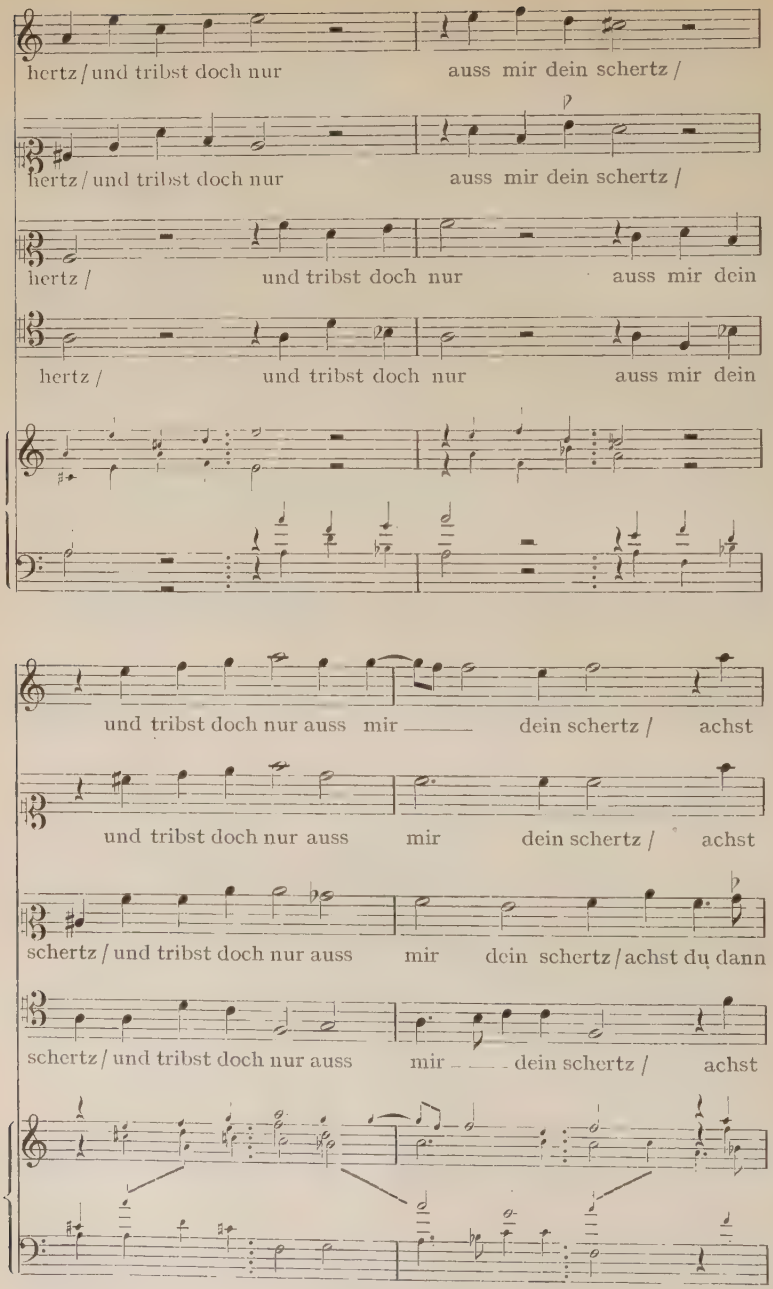
8. Hans Leo Haßler.

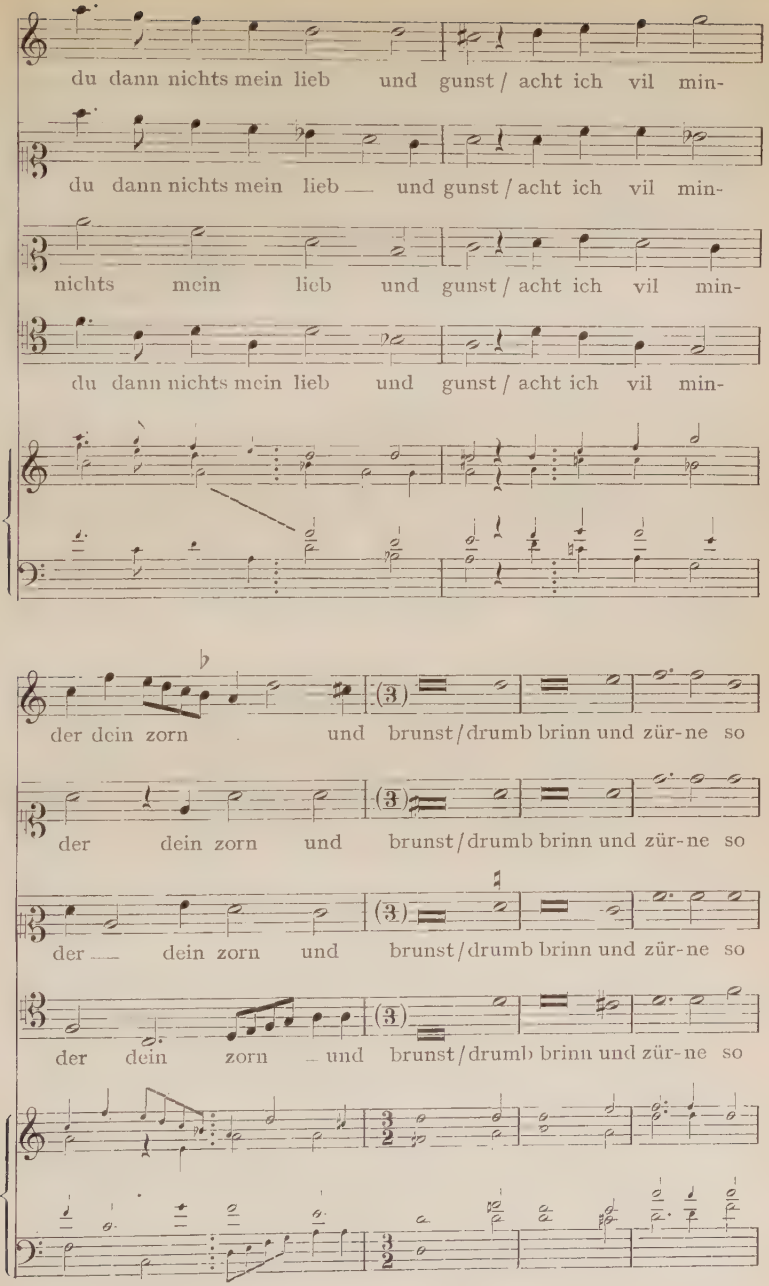
Antwort. (Aus „Neüe Teütsche gesang 1596.)*)

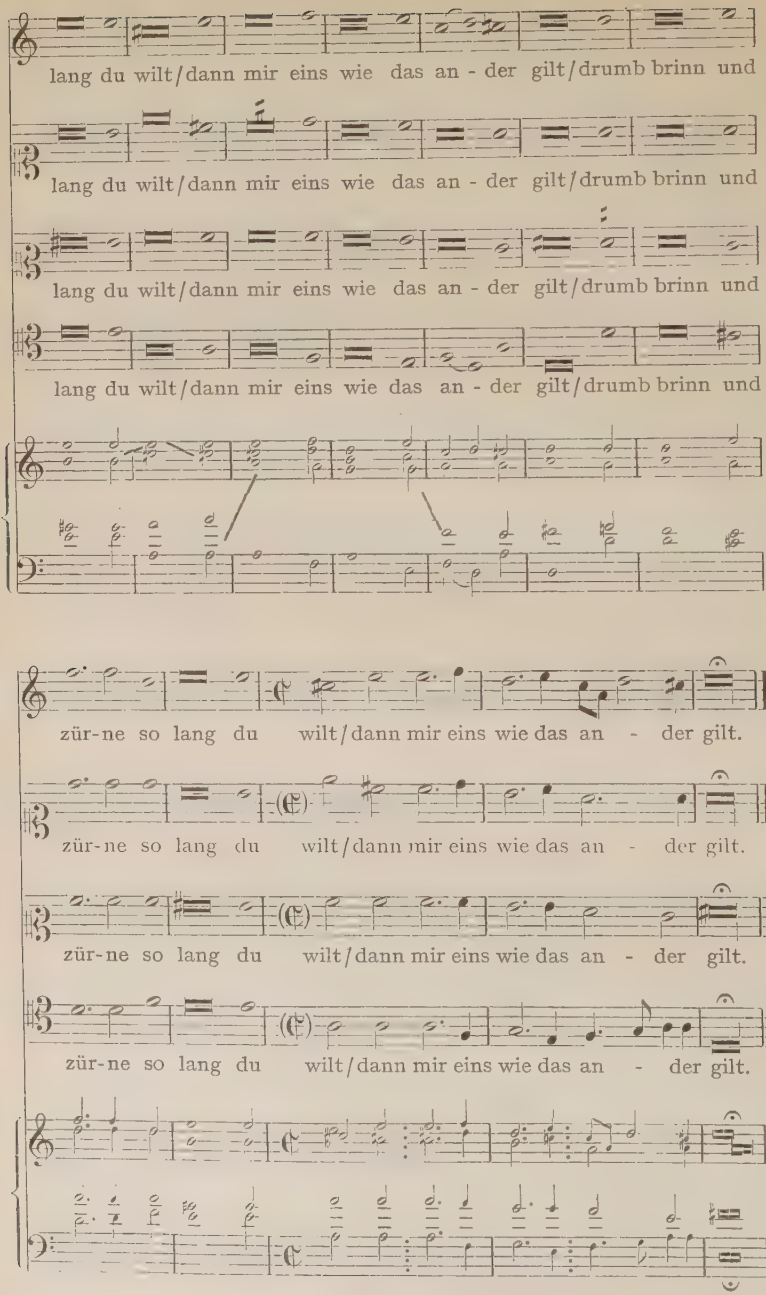


*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst“ a. a. O.


- - sche wort / Brinn und zür - ne nur jm - mer fort / Mich
fal - sche wort / Brinn und zür - ne nur jm-mer fort / Mich
- dein falsche wort/Brinn und zür - ne nur jm - mer fort / Mich
fal - sche wort / Brinn und zür - ne nur jm - mer fort/Mich
hon be - trogn dein fal - - sche wort / als
hon be - trogn dein fal - sche wort / als
hon - be - trogn dein fal - sche wort /
hon be - trogn dein fal - sche wort /

du be - gerst mein treü - es hertz /
du begerst mein treü - es hertz / als du be gerst mein treües
als du begerst mein treü - es, mein treü - es
als du be-gerst mein treü - es
als du be-gerst mein treü - es hertz / mein treü - es
hertz / — als du be - gerst mein treü - es
hertz / als du be - gerst mein treü - es
hertz / als du be-gerst mein treü - es


hertz / und tribst doch nur
auss mir dein schertz /
hertz / und tribst doch nur
auss mir dein schertz /
hertz / und tribst doch nur
auss mir dein
hertz / und tribst doch nur
auss mir dein
und tribst doch nur auss mir
dein schertz / achst
und tribst doch nur auss mir
dein schertz / achst
schertz / und tribst doch nur auss mir
dein schertz / achst du dann
schertz / und tribst doch nur auss mir
dein schertz / achst


du dann nichts mein lieb und gunst / acht ich vil min-
du dann nichts mein lieb — und gunst / acht ich vil min-
nichts mein lieb und gunst / acht ich vil min-
du dann nichts mein lieb und gunst / acht ich vil min-
der dein zorn und brunst / drumb brinn und zür-ne so
der dein zorn und brunst / drumb brinn und zür-ne so
der — dein zorn und brunst / drumb brinn und zür-ne so
der dein zorn — und brunst / drumb brinn und zür-ne so


lang du wilt/dann mir eins wie das an - der gilt/drumb brinn und
lang du wilt/dann mir eins wie das an - der gilt/drumb brinn und
lang du wilt/dann mir eins wie das an - der gilt/drumb brinn und
lang du wilt/dann mir eins wie das an - der gilt/drumb brinn und
zür-ne so lang du wilt/dann mir eins wie das an - der gilt.
zür-ne so lang du wilt/dann mir eins wie das an - der gilt.
zür-ne so lang du wilt/dann mir eins wie das an - der gilt.
zür-ne so lang du wilt/dann mir eins wie das an - der gilt.

Bedeutende Zeitgenossen Haßlers waren die beiden Schüler Orlando Lassos Johannes Eccard (1553—1611) und Gregor Aichinger (1565—1628). Letzterer wirkte als Organist Jakob Fuggers gleichzeitig mit Haßler in Augsburg; außer „Cantiones sacrae" und vielen anderen Kirchenwerken veröffentlichte er u. a. auch „Teutsche Gesänglein" (3 voci 1609). In Eccard tritt uns einer der wichtigsten Vertreter des protestantischen Kirchenliedes entgegen (s. a. S. 102). Er vereinigt in seinen Liedern eine so reiche, zarte und gefühlswarme Melodik mit dem Bestreben richtiger Textdeklamation, daß er wohl zu den ersten Meistern gezählt werden kann, welche die Bedeutung der Melodie für das Lied ahnten.

Auch Haßlers Schüler Melchior Franck (ca. 1573—1639) bemühte sich, durch reichere Ausschmückung der Melodie ihren Textausdruck zu steigern, doch verfiel er dabei allzusehr in italienische Koloraturen. Sehr wertvoll sind seine deutschen Kirchengesänge „Contrapuncti compositi deutscher Psalmen und anderer geistlicher Kirchengesäng" (1602), deren geschickte Bearbeitung ein sinniges Gemüt verrät. Seine „Musikalischen Bergreyen" und viele andere deutsche weltliche Gesänge sind im Verhältnis weniger bedeutend und überdies mit Verzierungen überladen. Franck war auch sein eigener Textdichter, und so wie seine Melodien von italienischen Verschnörkelungen strotzten, verbrämte er seine Texte mit unzähligen Fremdwörtern oder gelehrten Ausdrücken. Gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts gewann die italisierende Richtung immer mehr Anhänger, und viele Komponisten pflegten das mehrstimmige Lied auf diese Weise, ohne aber die Begabung der bisher genannten Meister zu besitzen.

Zu den frühesten Erfindern eigener Liedmelodien zählen Jakob Meiland (1542—1577) und Joachim a Burgk eigentlich Joachim Moller (ca. 1540—1616); letzterer schrieb hauptsächlich protestantische Kirchenlieder. Als sehr fruchtbarer Komponist ist Erasmus Widmann (1572—1634) zu nennen. Nicolaus Rost veröffentlichte 1583 „Fröhliche

newe teutsche Gesäng" (4—6stimmig). Nicht unbedeutend sowohl als Komponist wie als Theoretiker war Daniel Friderici, der u. a. 1624 4—5stimmige „Lustige weltliche Liedlein" herausgab. 1607 und 1609 veröffentlichte Johann Jeep (1582 bis ca. 1650) „Studenten-Gärtlein" (3—6-stimmig), und so ließen sich noch unzählige derartige Liederwerke nennen, die um diese Zeit entstanden, für die Weiterentwicklung des Liedes jedoch vollkommen belanglos blieben.

Nur ein bedeutender Komponist hebt sich um die Jahrhundertwende aus der Menge hervor, Johann Hermann Schein (1586—1630), Thomaskantor in Leipzig. Von ihm sind zahlreiche Liederwerke erhalten. Gleich Haßler war Schein ein durchaus deutsch empfindender Komponist, der von der italienischen Manier nur das Beste aufnahm und durchaus individuell verarbeitete. Seine Bestrebungen gingen hauptsächlich dahin, den Höhepunkt des Gedichtes musikalisch hervorzuheben und die Textdeklamation nicht nur in der führenden, sondern auch in allen anderen Stimmen richtig zu gestalten. Unter seinen zahlreichen Liederwerken sind die Waldliederlein „Musica boscareccia" besonders hervorzuheben. Diese Lieder sind dreistimmig gesetzt, bringen jedoch zum erstenmal im deutschen Liede die Neuerung der bezifferten Grundstimme. Hiedurch deutete Schein die Möglichkeit an, den Gesang auch einstimmig mit akkordischer Begleitung auszuführen, eine Auffassung, die sich in Italien bereits um 1600 Bahn gebrochen hatte.

Wir stehen nun an der Grenze zweier großer Epochen der Musikgeschichte — die eine hatte ihre Lebenskraft aus der Polyphonie, diesem stolzen Gewebe parallellaufender Stimmen geschöpft und ihr Ziel bis zum Übermaß verfolgt, die andere begann aus dem bisher Erreichten die Konsequenzen zu ziehen, und war dadurch zur Erkenntnis von Harmonie und Tonalität und zur Einführung der Monodie gelangt. Fast ein Jahrhundert lang gingen beide Strömungen nebeneinander her, ehe die neuen Begriffe sich vollständig durchzusetzen vermochten. Der ausgleichende Genius, der mit seiner Titanen-

kraft den Kampf der beiden Richtungen an sich riß, um in seiner Person alle Bestrebungen der Vergangenheit und Zukunft zu vereinigen, war Johann Sebastian Bach (1685—1750). Sein klarer Blick, seine ideale Veranlagung, sein durch und durch edles gesundes Empfinden ließen ihn weit vorauseilen in ein für seine Zeitgenossen und Nachfolger noch unbekanntes Land. In der polyphonen Kunst hatte die katholische Kirche die Grundlagen der gesamten Musikentwicklung geschaffen, nun trug Johann Sebastian Bach den Geist des Protestantismus in diese Kunst, und seine edle Frömmigkeit fand den weihevollen Einklang zwischen dem Göttlichen und dem Reinmenschlichen. In ihm erreichte die Polyphonie den Höhepunkt der Durchgeistigung und durch die Verschmelzung der polyphonen Kunst mit den Prinzipien der noch im Unklaren liegenden Harmonik führte er sie in die freieren Formen der weltlichen Kunst über. Mit Bach beginnt die Reihe jener großen Tonheroen, welche im Laufe der letzten Jahrhunderte die Musik zu dem gemacht haben, was sie heute ist. Auf die Entwicklung des Liedes wirkte Bach durch seine Choräle und Kantaten nur mittelbar ein. Dem weltlichen Liede stand er vollkommen fern, denn auch das ihm vielfach zugeschriebene „Willst du dein Herz mir schenken" wurde später als Komposition Giovanninis nachgewiesen. Seine verehrungswürdige Kunst ist aber so reich und unerschöpflich, so ganz der Ausdruck einer großen und mächtigen Persönlichkeit, daß sie bewußt oder unbewußt allen künftigen Generationen zum Vorbild werden mußte. Seine Zeit und die nächste Zukunft war noch nicht reif genug für solche Geistesgröße. Nur wenige Gelehrte ehrten in Bach den Meister der Kontrapunktik, im übrigen wurde sein Name schnell vergessen und es dauerte fast ein Jahrhundert, ehe er wieder zu Ehren kam. Beethoven erkannte in Bach den „Urvater der Harmonie" und erhob dessen Werke zur „Bibel seines Glaubens"; doch erst 1829, als auf Mendelssohns Veranlassung Bachs Matthäuspassion in der Berliner Singakademie zur Aufführung kam, wurde der große Meister von der gesamten Musikwelt gewissermaßen neu entdeckt. Schumann

und Robert Franz traten mit edler Begeisterung für die Würdigung des Altmeisters in die Schranken, Liszt und Wagner bewunderten ihn aus vollem Herzen, und wie wenig auch die heutige allermodernste Musik das Studium Bachs entbehren kann, zeigt uns der Ausspruch eines Musikschriftstellers der Gegenwart: „Die deutsche Instrumentalmusik nach Beethoven aber steht vollständig auf der mächtigen Grundlage Bachscher Harmonie und Polyphonie"*).

*) R. Batka, Johann Sebastian Bach.

V. Die Einführung der Monodie – die Entstehung der Oper und des Oratoriums.

Italien, das Land der Renaissance, welche die Menschen zu höherer Kraftentfaltung und individueller Betätigung in allen Zweigen der Kunst angeregt hatte, übernahm im 16. Jahrhundert auch die Führung auf musikalischem Gebiet. Der rastlose Drang nach Neuem und Besserem, welcher fast jedem Menschen innewohnt und ihn immer wieder zu schaffensfreudiger Arbeit anspornt, war in diesem großen Zeitalter ganz besonders rege und die allgemeine Tendenz der Renaissance zielte dahin, die persönliche Individualität zur Geltung zu bringen, sie aus der Allgemeinheit hervorzuheben. Während des ganzen Mittelalters hatte sich der einzelne immer nur als Glied eines Ganzen, als einer Partei, Korporation oder Bruderschaft angehörig gefühlt, bis im 15. Jahrhundert das Zeitalter geistiger Freiheit anbrach. Sowohl im Staatsleben als in der Wissenschaft und Kunst traten einzelne Geistesgrößen hervor, man begann den Wert und die Macht der Persönlichkeit zu erkennen und jedermann war bestrebt, aus eigener Kraft etwas Großes, Schönes und Bleibendes zu schaffen. Die Musik, welche noch vollständig in den Banden der niederländischen Kontrapunktik lag, konnte sich diese Befreiung nicht so schnell erkämpfen, und wir finden die äußere Form und Ausübung derselben noch während des ganzen 16. Jahrhunderts wenig verändert. Hie und da macht sich aber doch der neue Geist bemerkbar, er haucht den großen Werken der Palestrina, Gabrieli usw. wärmeres Leben ein, und diese rücken unserem heutigen Gefühl näher.

Fast ein Jahrhundert lang bereits feierte in Italien die Antike ihre Wiederbelebung — Malerei, Plastik und Architektur sahen in den hehren, edlen Formen der Antike das Vorbild klassischer Schönheit und suchten dieses in jeder

Weise nachzuahmen. Das Studium der alten Philosophen und die Bewunderung der klassischen Poesie erfüllten das Geistesleben aller gebildeten Kreise, und es ist daher nicht zu verwundern, daß man schließlich zu der Ansicht gelangte, auch die Musik könne nur nach antikem Muster eine höhere, idealere Stufe erreichen, und die ganze bestehende Musikwissenschaft sei nur gehaltlose Schulfuchserei und barbarische Verkehrtheit. War auch die vermeintliche Herrlichkeit der antiken Musik eine große Täuschung, so verdanken wir doch dem Grundprinzip der neuen Richtung — daß der Ton sich in edler Weise dem Worte anpassen müsse — eine Umwälzung, welche für die Musik von weittragendster Wichtigkeit werden sollte, nämlich die Einführung des Sologesanges, aus welchem nicht nur unser heutiges Lied mit seinen vielen Abstufungen, sondern auch Oper und Oratorium hervorgingen. Die immer verwickelter werdende Kontrapunktik, für welche die exakte Stimmführung allein maßgebend war, hatte schon längst aufgehört, den Texten irgendwelche Bedeutung beizumessen, um so mehr, als man bei dem Gewirr der vielen zusammenklingenden Stimmen und den Fiorituren, mit welchen die meisten Sänger ihre Partien verzierten, ohnehin kein Wort des Textes verstehen konnte. So ist es z. B. für den damaligen Zeitgeist bezeichnend, daß sich Komponisten fanden, die sogar das erste Kapitel des Evangelium Matthei, den Stammbaum Christi in Musik setzten! Ebenso würde es uns heute sehr merkwürdig berühren, ganz subjektive Gefühle nur im mehrstimmigen Gesang von vielen Sängern gleichzeitig ausgesprochen zu hören. Ein ähnliches Empfinden machte sich schon damals geltend und führte zur Erkenntnis, daß die mehrstimmige Musik, selbst auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit nicht alle Bedingungen der Kunst zu befriedigen imstande sei. Ein unverkennbares Streben nach individuellem Ausdruck, ein Auflehnen gegen den polyphonen Satz, welcher, von den Niederländern ausgehend, die ganze Musikwelt überschwemmt hatte, machte sich schon in den Frottole und Villanellen geltend, deren scherzhafte oder verliebte Texte,

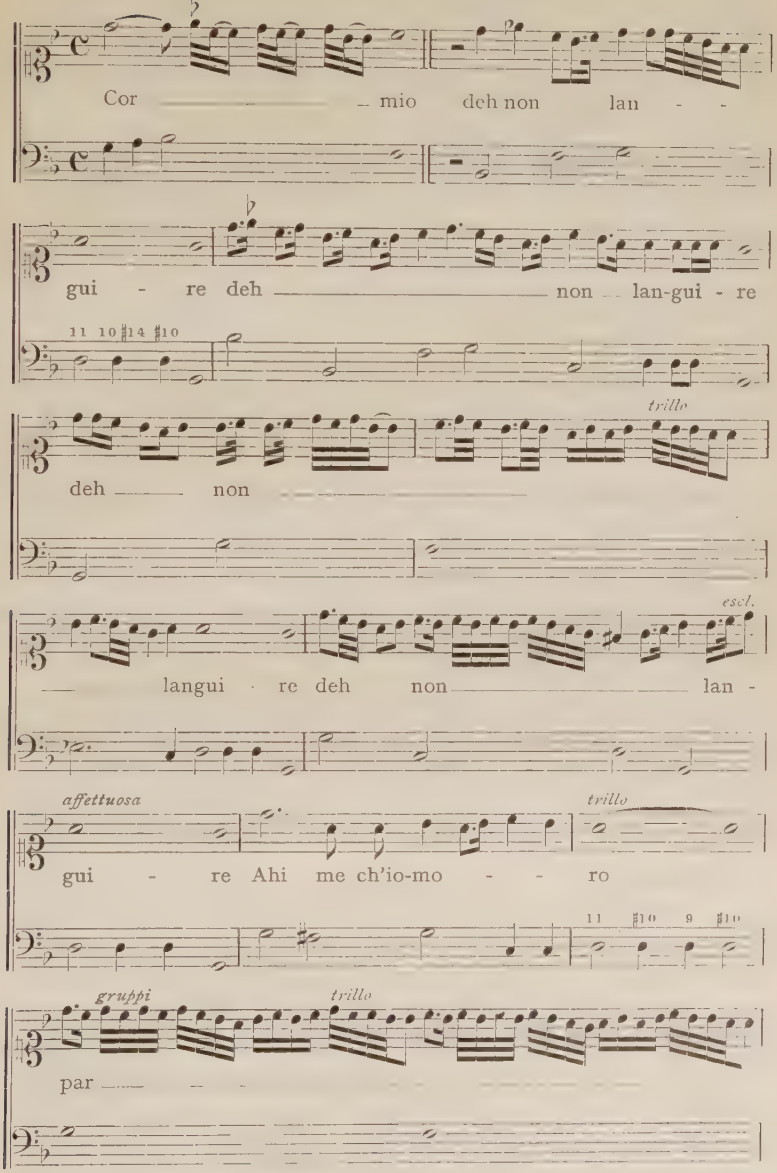
deren knappe Form und homophone Begleitung von den Musikgelehrten wohl geringer geschätzt wurden, dem frischen, natürlichen Volkssinn jedoch sympathischer sein mußten als die gefühlsarmen großen polyphonen Tonstücke. Selbst das kunstvolle Madrigal brachte schon eine individuelle Stimmung zum Ausdruck und näherte sich seinem ganzen Bau und seiner Gliederung nach in gewisser Beziehung dem Liede.

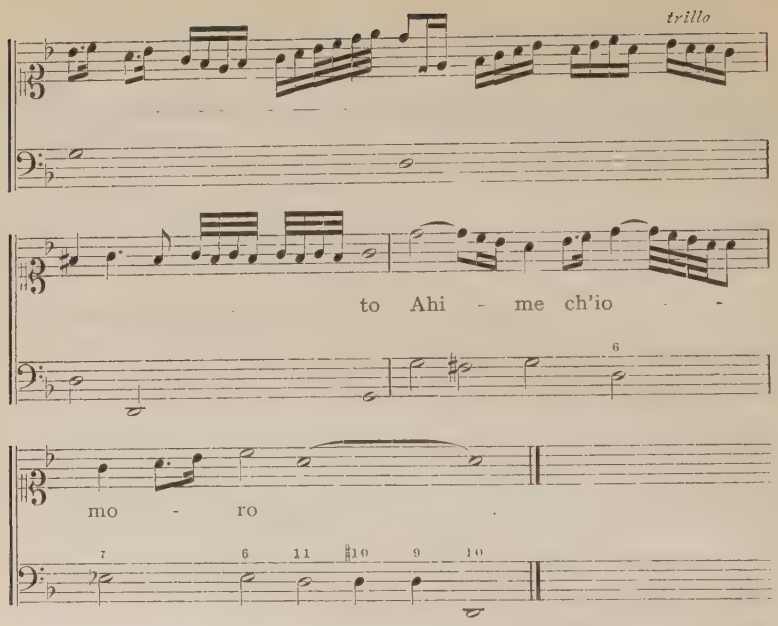
Alle diese Versuche, der Musik einen subjektiven Gehalt zu verleihen, standen aber noch unter der Herrschaft der Mehrstimmigkeit und konnten daher nicht zum Ziele führen. Ab und zu versuchte ein Sänger seinen Part allein für sich vorzutragen, die fehlenden Stimmen durch Instrumente ersetzend, doch konnte er das angestrebte Ideal trotz aller Verschnörkelungen und Kehlenfertigkeit nicht erreichen, da es den Kompositionen als solchen noch an lebenskräftiger Melodie und musikalischer Ausdrucksfähigkeit fehlte. Da kam der Gedanke, die Musik nach klassischen Vorbildern zu reformieren, allen diesen bisherigen, fast unbewußten Bestrebungen zu Hilfe, und Florenz, der Mittelpunkt der Renaissancebewegung überhaupt, wurde um 1600 die eigentliche Heimstätte der neuen Musikrichtung.

Die ganze Florentiner Gesellschaft beschäftigte sich gern und viel mit Musik. Am Hofe Ferdinands von Medici wurde jedes Fest durch musikalische Aufführungen verherrlicht, an deren Spitze Emilio de'Cavalieri stand, ganz besonders aber wurde das Haus des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, und später das Haus Corsi der Mittelpunkt der reformatorischen Musikbewegung. In dem Hause des Grafen Bardi, welcher selbst ein geübter Tonsetzer war, verkehrten zahlreiche musikalisch gebildete, feinsinnige und gelehrte Edelleute, so Pietro Strozzi, ein Freund Bardis, Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Astronomen und Mathematikers, Jacopo Corsi und viele andere. Alle diese eifrigen Dilettanten, welche nur die von Plato gelehrten Grundsätze der Musik als maßgebend anerkannten und demgemäß den Kontrapunkt verwarfen, sahen die einzige Möglichkeit, die

ausgeartete Kunst in würdige Bahnen zu lenken, in der Einführung des einstimmigen Gesanges, einer Vereinfachung der Modulation und dem Zusammenwirken von Sprache und Gesang. Sie traten als unermüdliche Vorkämpfer dieser Richtung auf und verfochten ihre Ansicht in hitzigen Streitschriften. Als erster legte Vincenzo Galilei (ca. 1533—1600) die neuen Grundsätze in seinem 1581 datierten platonisierenden „Dialogo della musica antica e della moderna" nieder. Das Werk war unter Beihilfe des Grafen Bardi und des gelehrten Verfechters der griechischen Musiktheorie Girolamo Mei entstanden und behandelte diese Theorie in endlosen Dialogen. Seinen Worten ließ Galilei bald darauf die Tat folgen, indem er die ergreifende „Klage des Ugolino" aus Dantes „Göttlicher Komödie" und bald darauf die Lamentationen des Propheten Jeremias nach diesen Prinzipien für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung komponierte. Die „Klage des Ugolino" fand im Kreise Bardi bedeutende Erfolge, doch blieb sie immerhin das Werk eines Dilettanten; weit zündender hingegen wirkten die, gleiche Ziele verfolgenden, Kompositionen des Sängers Giulio Caccini (ca. 1550—1618). Derselbe war im Hause Bardi für die geplante Musikreform gewonnen worden und verkörperte durch seine einstimmigen Gesänge, die er selbst zur Begleitung der Laute oder Theorbe vortrug, jene Musik, welche er und seine gelehrten Freunde für antike Tonkunst hielten. Ein wirkliches Wiederaufleben der griechischen Musik bedeuteten Caccinis Lieder allerdings nicht. Eine solche Rückkehr zur Antike wäre auch keineswegs wünschenswert gewesen inmitten so sehr veränderter Lebensbedingungen und Weltanschauungen. Jenem verfehlten Streben nach einem antiken Ideal verdanken wir aber weit mehr, nämlich die Einführung der Monodie, welche der Musik ganz neue Ziele und Bahnen eröffnete. Caccinis Gesänge, die er im Jahre 1601 unter dem Titel „Nuove musiche" im Drucke herausgab, ernteten zu seiner Zeit reichsten Beifall und verbreiteten sich rasch durch ganz Italien, überall von den ersten Sängern und Sängerinnen interpretiert.

Monodie aus den „Nuove Musiche“*).

Von Giulio Caccini. Venedig 1601.

*) Aus Kiesewetter a. a. O.



Die Nuove musiche, dieses erste Werk des neuen Stils, zerfiel in zwei Hauptabteilungen, Madrigale und Arien. Erstere waren durchkomponierte Gedichte, als deren charakteristisches Merkmal deklamatorisches Pathos zu bezeichnen ist, in welchem hie und da sogar schon warme Empfindung aufleuchtet. Weniger gelungen hingegen waren die Arien, die noch keine ansprechenden Melodien aufwiesen. Gleichzeitig mit Caccini waren Jacopo Peri (1561—1633) auf dramatischem Gebiete und Emilio de'Cavalieri (ca. 1550—1602) im Oratorienstil Vorkämpfer der neuen Richtung. Schon in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts war Giovanni Bardi als „maestro di camera" des Papstes Clemens VIII. nach Rom berufen worden, und bei seinem Scheiden von Florenz gingen die musikalisch-philosophischen Vereinigungen, deren Mittelpunkt er gewesen, in das Haus des edlen Jacopo Corsi über, jenem tatkräftigen Mäcen, dem seine begeisterten Anhänger den Titel „Vater der Musik" verliehen. So wie Caccini im Hause Bardi, so war der Sänger Jacopo Peri der bevorzugte Liebling und musikalische Stützpunkt des

Kreises Corsi. Der freundschaftliche Verkehr mit dem Dichter Ottavio Rinuccini, dessen Dramen sich durch edlen Wohllaut der Sprache, einfache, natürliche Ausdrucksweise und klare Disposition der Handlung auszeichneten, lenkte Peris Talent in dramatische Bahnen. 1594 komponierte er Rinuccinis Drama „Dafne". Diese erste größere Schöpfung des rezitativischen Stils wurde bei Corsi aufgeführt und wirkte auf die Zuhörer so gewaltig ein, daß sie ihnen wie eine neue Offenbarung erschien. Durch den ersten Erfolg aufgemuntert, komponierte Peri auch Rinuccinis Drama „Euridice" und beteiligte sich ferner an einigen anderen dramatischen Werken.

Diese Musikdramen, mit ihrem romantischen Zug und unleugbar italienischen Charakter kamen ebensowenig der antiken Tragödie nahe, wie Caccinis Madrigale und Arien den griechischen Hymnen und Skolien, vielmehr brach mit ihnen ein neues Zeitalter herein, die Epoche des sog. stilo rappresentativo oder stilo recitativo. Den beiden großen Neuerern Caccini und Peri schloß sich Emilio de'Cavalieri unmittelbar an; er hatte Caccinis Madrigale und Peris „Dafne" in Florenz kennen gelernt und komponierte, durch sie inspiriert, ein religiöses Drama im Florentiner Stil (Rappresentazione di anima e di corpo). Diese didaktisch moralisierende Schöpfung gelangte im Jahre 1600 in Rom zur Aufführung. Unter den Kirchenkomponisten war Ludovico Viadana (1564—1627) der erste, welcher dem Kontrapunkt auch hier auf seinem ureigensten Gebiete den Fehdehandschuh hinwarf und in seinen „Concerti ecclesiastici" die begleitete Monodie einführte.

Es ist nicht zu verwundern, daß eine so einschneidende Veränderung der musikalischen Gepflogenheiten, ein Verwerfen der althergebrachten, als unantastbar geltenden Regeln unter den zünftigen Musikgelehrten und Kontrapunktisten den heftigsten Widerspruch hervorrief. Letztere fanden ihren genialsten Vertreter in Gioseffo Zarlino (1517—1590), der ihre Ansichten in würdiger und maßvoller Weise verteidigte, während der Federkrieg von Seite der Gegner mit Leidenschaft und Unduldsamkeit geführt wurde. Besonders

tat sich hierin Giovanni Battista Doni (1593—1647) hervor, der in seinem blinden Fanatismus für die „Wunder der alten Musik" am liebsten alles Bestehende zunichte gemacht hätte. Seines Zeichens eigentlich Jurist hatte er sich mit Vorliebe musiktheoretischen Studien gewidmet und mit Feuereifer den Standpunkt der Florentiner Reformatoren ergriffen. Durch Bardis Sohn war Doni in alle Einzelheiten dieser Bestrebungen und den Gang der Ereignisse seit dem Beginn der musikalisch-philosophischen Versammlungen im Hause Bardi eingeweiht worden. Donis Schriften, die sich durch maßlosen Gelehrtendünkel und niedere Klatschsucht auszeichnen, hätten an sich wenig Wert, würden wir ihnen nicht die genauesten Daten über die Musikgeschichte jener Epoche verdanken. Doni erklärt auch den Unterschied zwischen stilo recitativo und stilo rappresentativo. Er sagt: „Man versteht unter stilo recitativo jene Gattung von Melodie, welche ermunternd und zierlich von einem einzigen in solcher Weise gesungen werden kann, daß die Worte wohl verstanden werden . . . , so daß sich der Gesang der gewöhnlichen Sprache nähert, doch aber effektvoll ist." „Unter stilo rappresentativo verstehen wir aber jede Art von Melodie, welche der Szene angepaßt ist, d. h. jeder Gattung von dramatischer Action, welche mit Musik dargestellt werden will"*).

Mit wahrer Begeisterung nahmen die Sänger die neue Lehre in Beschlag. Um diese Zeit hatte der Kunstgesang sehr bedeutende Fortschritte gemacht, da die schwierigen, verwickelten kontrapunktischen Werke nicht geringe Anforderungen an das musikalische Verständnis und die Kehlenfertigkeit der Sänger stellten. Sie selbst liebten es auch, ihren Part noch ganz besonders mit Fiorituren, Läufen und Trillern zu verzieren. Es ist daher begreiflich, daß berühmte Sänger und zugleich geschulte Musiker wie Caccini, Peri, Honofrio Galfreducci, Melchior Palantrotti u. a. gerne die Gelegenheit ergriffen, im Einzelgesange ihre ganze Kunst zu entfalten. Es gelang ihnen, den oft noch ganz unbeholfenen,

*) A. W. Ambros a. a. O.

hölzernen Melodien durch ihren belebten Vortrag wärmere Empfindung einzuhauchen. Gewiß haben die Sänger in der ersten Phase des Sologesanges nicht wenig dazu beigetragen, die Komponisten zu einem höheren Streben anzueifern, indem sie die komponierende Kunst zu sich heraufzogen und den Gesang zu einem selbständigen Kunstwerk ausbildeten. Gleichen Schritt mit dem Gesang hielt die Poesie, beide vereinigten sich zu neuem, edlem Aufschwung, welcher von den Zeitgenossen mit lebhaftester Anerkennung und freudigstem Verständnis begrüßt wurde. Der neue Stil brachte eine wohltuende Vereinfachung der Kompositionsweise mit sich, deren erstes Ergebnis die Einführung des sog. **Generalbasses** (basso continuo) war. Lange Zeit schrieb man diese Erfindung einem oder dem anderen der großen Musikreformatoren zu, doch gebührt ihnen wahrscheinlich nur das Verdienst, deren Tragweite erkannt und sie praktisch verwertet zu haben. Wahrscheinlich bildete sich bei den italienischen Organisten die Art, Harmoniefolgen in abgekürzter Weise durch Ziffern anzudeuten, zu Ende des 16. Jahrhunderts in der Praxis allmählich aus, und sollte den Organisten nach unseren heutigen Begriffen eine vollständige Partitur ersetzen. Anfangs standen die Ziffern stets über der jeweilig tiefsten Note (basso seguente), so daß der Organist sich daraus die einzelnen Stimmen konstruieren und eventuell den Sängern nachhelfen, oder eine entfallende Stimme ersetzen konnte. Später wurden die Ziffern nur über eine besondere, von Anfang bis zu Ende mitgehende Baßstimme gesetzt, und zwar blieb der Dreiklang als selbstverständlich von der Bezifferung ausgeschlossen. Alle anderen Akkorde erhielten die Zahlen, welche ihre Intervalle ausdrückten. Die ohnehin durch die jeweilige Tonart bestimmten ♯ oder ♭ wurden nicht vorgezeichnet und die Versetzungszeichen nur dann gebraucht, wenn sie außerhalb der Tonart standen. Dieser bezifferte Baß zeigte dem Generalbaßspieler die Akkordenfolge wohl halbwegs deutlich an, doch war damit dessen Aufgabe noch keineswegs gelöst, sie wurde im Gegenteil immer schwieriger, je mehr sich der neue Stil vervoll-

kommnete. Man erwartete von dem Generalbaßspieler die vollstimmige Ausführung des vom Komponisten nur zweistimmig gesetzten Werkes mit allen Vorhalten, Gegenstimmen und Imitationen; er mußte daher ein durch und durch musikalisch gebildeter Künstler sein, um dieses oft sehr schwierige Problem zu lösen.

Mit ungeahnter Schnelligkeit erfaßte die Reformbewegung immer weitere Kreise und der neuen Musik eröffneten sich dankbarere und glänzendere Ziele. Caccinis „Nuove musiche" hatten epochemachend gewirkt und eine neue Tonsetzerschule ins Leben gerufen. Schon 1606 gab Domenico Brunetti in Bologna eine Sammlung einstimmiger Gesänge, „Euterpe", heraus; 1609 folgte Peri mit „Varie musiche"; Antonio Brunelli in Pisa nahm in seine 1616 veröffentlichte Sammlung „Scherzi, arie, canzonette e madrigali" auch Gesangstücke von Caccini und Peri auf. In demselben Jahre ließ Radesca da Foggia fünf Bücher Canzonetti, Madrigali und Arie erscheinen, und in Venedig gab Girolamo Fornari eine Sammlung „Amorosi respiri" heraus. Im Rom wendeten zahlreiche Komponisten, darunter Ottaviano Durante, den neuen Stil auf kirchliche Gesänge an. Allmählich verbreitete sich diese Art des Einzelgesanges auch nach Deutschland, wo das Lied seine eigentliche Pflegestätte und Heimat fand, während die Italiener sich ganz und gar der Ausgestaltung des dramatischen Stiles zuwandten. In der zu allen Zeiten ausgeprägten Vorliebe der Italiener für dramatische Darstellungen, prunkhafte Aufzüge, Tänze und Maskenspiele liegt wohl die einfachste Erklärung des raschen Aufschwunges, welchen der stilo rappresentativo nicht allein in Florenz, sondern in allen größeren Städten Italiens nahm.

Zu einer Zeit, als in Deutschland, England und Frankreich die Aufführung von Mysterien und Moralitäten auf einer Szene, welche den Ort der Handlung in allerprimitivster Weise andeutete, als Gipfelpunkt der musikalischen Unterhaltung und Erbauung galt, führten die Italiener bereits Dramen, Tragödien und Hirtenspiele in prunkhaftester Aus-

stattung auf. Bei diesen dramatischen Schaustellungen blieb die Musik vorerst nur auf die Zwischenakte beschränkt: vielstimmige Madrigale, Balletti und andere damals übliche Gesangstücke begleiteten allerhand phantastische Tänze, oder pantomimische Aufführungen über mythologische Themen. Diese Zwischenaktunterhaltungen hießen Intermezzi und bildeten mit ihren allegorischen Anspielungen einen wichtigen Bestandteil aller größeren Hochzeitsfeierlichkeiten an den italienischen Höfen des 16. Jahrhunderts. Aus den Intermezzi, welche stets in scherzhaftem Gegensatz zu der Handlung des Dramas stehen mußten, entstand später die opera buffa (die komische Oper). Die Musikreform der Florentiner Humanisten knüpfte jedoch nicht eigentlich an diese Intermezzi an, sondern beschäftigte sich mit der dramatischen Haupthandlung selbst, in dem Bestreben, diese mit Hilfe der Musik auf die Höhe der griechischen Tragödie zu heben.

Peris erster Versuch, das Drama „Dafne", war anfänglich nur dem Kreise gebildeter Aristokraten bekannt, welche sich im Hause Corsi versammelten, doch wünschten jene Musikfreunde den ihnen so sehr am Herzen gelegenen neuen Stil auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, und fand sich hiezu willkommene Gelegenheit, als 1600 in Florenz die Hochzeit Marias von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich in glänzender Weise gefeiert werden sollte. Diesem Anlaß zu Ehren wurde Rinuccinis Drama „Euridice" von Peri komponiert, welcher die Hauptrolle des Orfeo selbst sang, während Caccini die Chöre dirigierte, für welche er einzelne, seiner Feder entstammende Nummern in Peris Werk einstreute. Einige Tage später wurde Caccinis Drama „Il ratto di Cefalo" aufgeführt; auf diese Weise lernten die erlauchten Gäste des Florentiner Hofes die beiden größten Vertreter des neuen Stils kennen und schätzen und sie verbreiteten deren Ruhm auch über Italien hinaus. In diesen „favole in musica" (der Name „Oper" kam erst später auf) finden wir bereits an den Ruhepunkten der Handlung, dort wo das lyrische Element in den Vordergrund treten sollte, ariöse Versuche als wohltuende Unterbrechung des oft sehr

monoton und ermüdend wirkenden Rezitativs. Solche Gesangsnummern, bei welchen stets mehrere Strophen nach derselben Melodie gesungen wurden, führten auch ausdrücklich den Namen „Arie". Sie zeigen schon Anfänge einer wohlklingenden Kantilene, doch konnte die Melodie nicht zur richtigen Entfaltung kommen, da sie noch zu sehr von der Wortdeklamation beeinflußt war. Eine wichtige Rolle in jenen ersten Musikdramen spielten ferner die Chöre, welche in Nachahmung des antiken Stils ebenfalls rezitativisch gehalten und daher homophon zumeist nach Art der alten faux bourdons gesetzt waren. Dabei zeigten sie oft schon eine charakteristische und wohltuende Harmonie. Vereinzelt fanden sich auch Imitationen im Sinne der polyphonen Kompositionsweise und andererseits auch vollständige Unisonochöre. Die Begleitung bestand in einem einfach bezifferten Baß.

Sieben Jahre nach der Aufführung der „Euridice" gab abermals eine fürstliche Hochzeit der neuen, schon allgemein „Florentinerstil" genannten Musikrichtung Gelegenheit, sich zu entfalten. Marco da Gagliano (ca. 1575—1642), ebenfalls ein Florentiner Meister, wurde von Vincenzo Gonzaga, Herzog von Mantua, aufgefordert, zur Feier der Hochzeit seines Sohnes mit der Infantin Margarethe von Savoyen (1608), Rinuccinis „Dafne" abermals in Musik zu setzen. Seine Komposition bedeutete einen Fortschritt gegen die früheren Meister; er bewegte sich schon merklich freier, das Rezitativ ist ausdrucksvoll deklamiert, die Melodien sind symmetrisch aufgebaut und die Koloraturen diskreter und richtiger angewendet. Einen weiteren bedeutenden Aufschwung verdankt die „Florentiner Musikschule" Caccinis genialer Tochter Francesca, welche nicht nur zu den ersten Sängerinnen ihrer Zeit gehörte, sondern auch als Komponistin ihren Vater weit überflügelte. Mit ihrem bedeutendsten Werke, der Oper „La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina" (1625) hat sie ein bleibendes Denkmal ihres ungewöhnlichen Talentes geschaffen, mit welchem sie den von ihrem Vater angestrebten Zielen bedeutend näher rückte. Ihre Komposition trägt bereits echt musikalischen Charakter. In ihren Arien tritt die Liedform

schon viel geschlossener und plastischer hervor, die Melodien sind reizvoll und zeigen das Bestreben, die jeweilige Stimmung zu charakterisieren. Auch die Begleitung beschränkt Francesca nicht mehr auf den bezifferten Baß, sondern arbeitet sie sorgfältig aus. Schon vor ihrem großen Werke gab sie ein Buch Gesänge für 1—2 Stimmen heraus, welche nicht minder von ihrer großen Begabung Zeugnis geben. In Bologna wurde die Monodie durch Girolamo Giacobbis favola in musica „Andromeda" 1610 eingeführt. Giacobbis Werk erlangte große Berühmtheit, ging aber leider verloren.

Waren alle jene ersten Versuche auf dramatischem Gebiete von den Zeitgenossen mit Begeisterung aufgenommen worden, so bleiben sie immerhin nur dürftige Erstlingskompositionen, gleichsam ein Tasten und Suchen nach einer geahnten, aber noch nicht greifbaren Form. Erst auf dem Boden von Venedig erstand jener große Reformator, dessen Genius diese gesuchte Form fand und als eigentlicher Schöpfer der Oper anzusehen ist. Claudio Monteverde (1567—1643) war in der strengen kontrapunktischen Schule aufgewachsen, doch wollte sich sein lebhafter Geist der Schablone nicht fügen und er begrüßte den neuen Stil wie eine Befreiung von lästigen Fesseln. Zugleich mit Gagliano trat er für die Musikreform in die Schranken und lieferte für die vorhin erwähnte Hochzeitsfeierlichkeit am Hofe zu Mantua die Oper „Arianna", welche vier Tage nach Gaglianos „Dafne" zur Aufführung gelangte und noch weit zündenderen Erfolg hatte. Die Arie „Die Klage der verlassenen Ariadne" soll alle Zuhörer zu Tränen gerührt haben. Aus der ganzen Oper Monteverdes ist uns nur diese eine Arie erhalten geblieben, doch sie genügt, um uns zu zeigen, wie weit Monteverde seiner Zeit vorauseilte. Sie ist von echt leidenschaftlichem und doch edlem Schmerz erfüllt, der Anfang ist voll dramatischem Feuer; erst in ihrem weiteren Verlaufe wird sie monoton und flach, da es Monteverde mitunter noch an den richtigen Ausdrucksmitteln für seine großen Gedanken fehlt. Dieser Wechsel zwischen wahrhaft Genialem und Unbeholfenem, Unfertigem und auch Hartem

charakterisiert überhaupt seine Kompositionen. In einer um dieselbe Zeit komponierten Oper „Orfeo" finden wir schon den Grundriß des wirklich liedmäßigen Liedes, und in allen seinen Werken versucht er mit Glück, in die Worte richtige musikalische Empfindung hineinzulegen. Monteverde war es auch, der die Bedeutung der Klangfarben einzelner Instrumente erkannte, sie fein unterschied und richtig verwertete, so daß es ihm gelang, bisher ungeahnte Effekte zu erzielen und eine Tonmalerei zu schaffen, welche sich sogar schon dem Modernen nähert. Nicht wenig trägt hiezu die Kühnheit bei, mit welcher er die Dissonanzen anwandte, allen Regeln des Kontrapunktes und allen herrschenden Ansichten zum Trotze. Die meisten Opern Monteverdes waren, so wie alle bisherigen Versuche auf dramatischem Gebiete, für besondere Gelegenheiten, Hochzeitsfeierlichkeiten und sonstige Feste an den Fürstenhöfen geschrieben worden, doch das Volk blieb von diesen Veranstaltungen ausgeschlossen. Erst durch die Gründung eines öffentlichen, jedermann zugänglichen Operntheaters in Venedig im Jahre 1637 hat die Oper jene weittragende Umgestaltung erfahren, welche sie aus den engen Kreisen des Adels heraus, vor das große Publikum brachte und ihr dadurch die Möglichkeit einer vielgestaltigen Entwicklung und raschen Verbreitung bot.

Von nun ab wurde Venedig der Mittelpunkt der dramatischen Kunst und galt während des ganzen 17. Jahrhunderts als die hohe Schule der Oper. Was Monteverde in seinen zahlreichen Opern angebahnt, wurde durch seinen großen Schüler Francesco Cavalli (1599—1676) glänzend fortgeführt und noch übertroffen. Diesem ersten populären Opernunternehmen folgten bald zahlreiche andere in Venedig selbst und in den meisten oberitalienischen Städten. Die Oper mußte sich nun nach dem Geschmack des großen Publikums richten, leichter verständliche und zugkräftige Themen wählen und auch die musikalische Ausführung gefälliger gestalten. Der Chor trat immer mehr zurück und die ariösen, leichtfaßlichen Gesangstücke, deren prägnante

Rhythmik und einfache Modulation sie dem Verständnis des Publikums zugänglich machten, bildeten die Hauptbestandteile der Oper. Damit entfernte sie sich allerdings immer weiter von den Idealen der Florentiner Reformatoren; der Schwerpunkt der italienischen Oper aber ging allmählich von Venedig nach Neapel über, wo die mächtige Persönlichkeit Alessandro Scarlattis (1659—1725) die Führerschaft an sich riß. Scarlatti brachte zwei wichtige Neuerungen in der Oper zur Geltung, die da capo Arie und das begleitete Rezitativ. Erstere unterschied sich von der gewöhnlichen Arie dadurch, daß sie aus zwei dichterisch und musikalisch verschieden gestalteten Teilen bestand, nach deren Ausführung der erste Teil als Schlußsatz wiederholt wurde. Das begleitete Rezitativ zeichnete sich von dem bisherigen nur durch einzelne Akkorde gestützten „Rezitativo secco" dadurch aus, daß es die Pausen der Rede durch passende Zwischenspiele ausfüllte, die der Stimmung entsprachen und den Ausdruck charakterisierend verschärften. Dem Einfluß Scarlattis verdankt die Oper ihren sanglichen, durch und durch melodiösen Charakter, die leichtverständliche Form und die graziöse Oberflächlichkeit, welche der italienischen Oper fast ein Jahrhundert lang die Herrschaft über ganz Europa verlieh.

Mit dem Aufschwung der Oper begann auch die Ära des Sänger- und Sängerinnenkultus. Vor Einführung der Monodie war die Kirche fast die einzige Pflegestätte des Gesanges gewesen und blieben Frauen von jeglicher Beteiligung davon ausgeschlossen; die Sopranpartien wurden entweder von den Sängerknaben, den sog. Putti, oder von Falsettisten ausgeführt, doch fehlte den frischen, hellen Knabenstimmen die Weichheit und Ausdrucksfähigkeit, welche Frauenstimmen eigen sein kann. Den ersten Monodisten gebührt auch der Ruhm, den Wert der Frauenstimmen erkannt und die Klangwirkung der verschiedenen Stimmgattungen richtig verwertet zu haben. Die erste berühmte Sängerin, von welcher zeitgenössische Schriftsteller berichten, war Vittoria Archilei, welche Caccinis „nuove musiche" sang. Schon in den ersten

Opern wurde der Sopran von Frauenstimmen gesungen, und nur hie und da sang ein Knabe die Frauenrolle. Die für schöne Klangwirkung ungemein empfänglichen Italiener trieben bald einen förmlichen Kultus mit den hervorragendsten Sängern und Sängerinnen, und besonders in Rom stieg der Enthusiasmus aufs höchste. Den Gefeierten öffneten sich alle Tore, sie bildeten den Mittelpunkt der Gesellschaft und waren in den stolzesten Palästen stets willkommene Gäste. Die so bewunderten Frauenstimmen wurden an Weichheit und Schmelz, an Ausdauer und Stärke jedoch noch weitaus durch die Stimmen der Kastraten übertroffen, jener hervorragenden Sopransänger, die in Italien im 17. u. 18. Jahrhundert die Sangeskunst, den „bel canto", auf die höchste Stufe der Vollendung führten. Die Stimmen der Kastraten zeichneten sich durch einen ungewöhnlichen Umfang, unendliche Biegsamkeit, herrliche Klangmodulation und einen besonderen Schmelz der hohen Töne aus, so daß sie bald bei allen größeren Gesangsaufführungen unentbehrlich schienen. Der bestrickende Reiz dieser wunderbaren Sopranstimmen veranlaßte viele Opernkomponisten, die Rolle des Liebhabers für Sopran zu setzen, während die Geliebte, dank der prächtigen Altstimmen, über welche viele Sängerinnen Italiens verfügten, ihren Part in der tieferen Stimmlage zu singen hatte. Andererseits übertrug man auch oft die Ausführung der Frauenrolle den Sopransängern, und als schließlich Papst Clemens XII. (1730—1740) den Frauen das öffentliche Auftreten untersagte, wurden die Kastraten ganz unentbehrlich, und es nahm deren Zahl in unverantwortlicher Weise zu. Sie waren die Lieblinge der Gesellschaft und verwöhnter als die gefeiertsten Primadonnen. Als erster derselben ist Vittorio Loreto zu nennen, den Doni zum Sänger ausbilden ließ. Nachdem er in Florenz Triumphe gefeiert hatte, wurde Loreto in Rom der Lieblingssänger des Kardinals Ludovico Ludovisi, der ihn vollständig in Beschlag nahm und nur bevorzugten Personen den außerordentlichen Genuß des Zuhörens vergönnte. Einer der berühmtesten Gesangskünstler aller Zeiten war auch Baldassare Ferri (1610—1680), den Rousseau in seinem

„Dictionnaire de la musique" als Muster eines Gesangskünstlers aufstellt: „Von der unerschöpflichen Kraft und Geläufigkeit seiner Stimme hier nur ein Beispiel: er sang in einem Atem die chromatische Skala durch zwei Oktaven hinauf und hinab mit einem Triller auf jedem Tone und dies, obwohl ohne Begleitung, mit einer solchen Sicherheit der Intonation, daß, wenn man auf einem beliebigen Ton der Skala mit einem Instrument die Harmonie zu demselben angab, der betreffende Akkord in tadelloser Reinheit erklang"*). Solche Gesangskunst erforderte eine umfassende Ausbildung sowie gründliche musikalische Kenntnisse, und deshalb genossen die berühmten Lehrer, aus deren Schule die Sänger hervorgingen, fast gleichen Ruhm wie die letzteren. Etwa um 1700 gründete Francesco Antonio Pistocchi (1659—1726) in Bologna eine Gesangschule, in welcher er zum ersten Male den Unterricht streng methodisch leitete. Viele berühmte Sänger, wie Bernacchi, Antonio Pasi, J. B. Minelli, u. a., welche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz Europa durch ihre Kunst entzückten, sind aus dieser Schule hervorgegangen.

Andere berühmte Meister des „bel canto" waren der Komponist Nicola Antonio Porpora (1686—1766), Pier Francesco Tosi (1647—1727), der in seiner Jugend selbst als Sopransänger Triumphe gefeiert hatte, und viele andere. Der Nachfolger Pistocchis in Bologna, Antonio Bernacchi (1690—1756) und sein berühmtester Schüler Francesco Bernardi, genannt Senesino, wurden auf Händels Veranlassung nach London engagiert und feierten dort große Triumphe, ebenso wurde Porporas Schüler Gaetano Majorano, genannt Caffarelli (1703—1783), welcher durch außerordentliche Koloraturfertigkeit exzellierte, auch außerhalb Italiens, in Wien und Paris, berühmt. Den Höhepunkt erreichte die Sangeskunst in Carlo Broschi, genannt Farinelli (1705—1782), der als Günstling Philipps V. am spanischen Hofe allmächtig war und als einziger durch seinen zum Herzen sprechenden Gesang die Schwermut des Königs zu bannen vermochte. Als letzte Sopransänger sind Girolamo Crescentini (1762—1846),

*) A. W. Ambros a. a. O.

der Liebling Napoleons und Giovanni Battista Velluti (1781—1861) zu nennen. Mit Glucks Opernreform ging das Kastratenunwesen, welches überhaupt fast ausschließlich auf Italien beschränkt geblieben war, vollständig unter. Trotzdem die allberühmten Sopransänger so ausschließlich den Geschmack des Publikums beherrschten, daß kaum mehr eine gewöhnliche Männer- oder Frauenstimme Beifall fand, konnte man doch die Sängerinnen nicht ganz entbehren und auch zur Zeit des höchsten Ruhmes ihrer Rivalen haben einige italienische Frauenstimmen einen künstlerisch ebenbürtigen Platz behauptet. Sie übernahmen in Ermangelung anderer die für Baß gesetzten Männerrollen, und so machte sich vor allen schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts Vittoria Tesi Tramontini (1690—1775), Schülerin Bernacchis, durch ihre schöne, wohlklingende Kontra-Altstimme bemerkbar. Auch die beiden erbitterten Gegnerinnen, Francesca Cuzzoni (1700—1770) und Faustina Bordoni (1700—1781), Gattin des Komponisten Hasse, gehörten zu den Primadonnen jener Zeit.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts begann die italienische Oper mit Cavallis Oper „Egisto", welche 1642 in Wien aufgeführt wurde, ihren Siegeszug über die Grenzen der Heimat hinaus. Kaiser Leopold I. (1678—1705), ein wahrer Musikfreund und selbst Komponist, eröffnete der Oper in Wien eine bleibende Heimstätte und ließ sich deren Pflege so angelegen sein, daß während seiner Regierungszeit nicht weniger als 400 verschiedene Opern aufgeführt wurden. Gleichzeitig faßte die italienische Oper in Dresden, München und Hannover festen Fuß, in Berlin jedoch bürgerte sie sich erst unter dem musikliebenden König Friedrich dem Großen, 1740, dauernd ein. Viel früher schon hatte Heinrich Schütz den neuen italienischen stilo rappresentativo nach Deutschland verpflanzt und durch die Komposition der von Opitz übersetzten Rinuccinischen „Dafne" den ersten Versuch einer deutschen Oper geliefert. Dies war jedoch nur ein Gelegenheitsstück und blieb ein vereinzelter Versuch. In Hamburg hingegen entwickelte sich ganz selbständig seit

1678 eine deutsche, durchwegs nationale Oper, deren Anfänge noch viele Ähnlichkeit mit den früheren Mysterien hatten und ein mehr oder minder dilettantisches Gepräge trugen, bis Reinhard Keiser (1674—1739) ihr eine kurze Blütezeit brachte. Keiser schrieb für die Hamburger Bühne über 100 Opern, die alle durch ihre anmutigen weichen Melodien wirkliche Begabung verraten. Leider fehlte es Keiser aber an dem nötigen Ernste, um seine Kunst zu vervollkommnen und sein Talent in richtiger Weise auszunützen. Daher gelang es ihm nicht, den Geschmack des Publikums zu veredeln, er setzte im Gegenteil die gemeinsten Possen in Musik und das Niveau der Aufführungen sank immer tiefer. Auch die Bemühungen Matthesons und Telemanns vermochten die Hamburger deutsche Oper nicht mehr zu retten, und das nationale Unternehmen endete um 1740 mit der Ankunft einer italienischen Operntruppe. So blieb die italienische Oper auch hier Siegerin, und um die Mitte des 18. Jahrhunderts gab es kaum eine größere Stadt Deutschlands, in welche sie nicht eingedrungen wäre. Auch England verfiel nach einer kurzen, durch Henry Purcell (1658—1695) getragenen nationalen Ära vollständig und dauernd dem italienischen Einfluß.

Anders hingegen Frankreich; dort mußte sich die italienische Oper mit einigen Gastspielen begnügen. Paris besaß in seinen, schon dem 16. Jahrhundert entstammenden, mit Chören und Ritornellen ausgestatteten Balletten eine so ausgezeichnete Vorstufe, daß es nur mehr eines geringen Anstoßes — jener italienischen Gastspiele — bedurfte, um die Franzosen zu eigenem Schaffen auf diesem Gebiete anzuspornen. Jean Baptiste Lully (1632—1687), der Schöpfer der französischen Oper, behauptete bis zu Glucks Eingreifen das Feld. Durch den strengen Anschluß der Musik an die Sprache und durch Vermeidung jedweder Koloratur brachte Lully und der ihm geistesverwandte Jean Philippe Rameau (1683—1764) die Oper wieder den Florentiner Reformbestrebungen näher. Der Lullysche Stil fand auch in Deutschland viele Nachahmer und arbeitete dadurch

vielleicht den Gluckschen Bestrebungen vor, die fast ein Jahrhundert später den Ausschreitungen des italienischen Operngesanges und dem Gesangsvirtuosentum ein Ende machten.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts trat in Italien eine Reaktion gegen die schablonenmäßige Handhabung der Opernkomposition ein; volkstümliche und hauptsächlich humoristische Elemente traten in den Vordergrund, und es entwickelte sich die sog. opera buffa, die komische Oper, welche so viel sprudelndes Leben und gesunde Fröhlichkeit entfaltete, daß sie rasch an Boden gewann und neben der „opera seria" fortan ihren Platz behauptete. Auch Frankreich verfiel diesmal insofern dem italienischen Einfluß, als das Erscheinen einer italienischen Buffonistentruppe in Paris (1752) wahre Beifallstürme erweckte und die gesamte Pariser Musikwelt in zwei kämpfende Parteien, in Buffonisten und Antibuffonisten, gespalten wurde. Rasch bemächtigten sich französische Komponisten wie Rousseau, Duni, Philidor, Monsigny und Grétry der opera buffa und führten sie als opéra comique mit echt französischer Leichtigkeit und Grazie zu schönster Blüte. In Deutschland nahm das Singspiel die Stelle der komischen Oper ein, doch dürfen wir nicht vergessen, daß Mozart in seinen unsterblichen Schöpfungen auf diesem Gebiete direkt an die italienische komische Oper anknüpfte. Auf die wichtige Rolle, welche das deutsche Singspiel und die Mozartschen Opern in der Geschichte des Liedes spielten, werden wir später noch zurückkommen. Ebenso werden wir noch des öfteren Gelegenheit haben, die Schicksale des Liedes mit jenen der Oper in Verbindung zu bringen, ganz besonders anläßlich der epochemachenden Reform, durch welche Richard Wagner die Oper auf echt deutschen Boden verpflanzte und zum Musikdrama umgestaltete.

Die zweite wichtige Kunstform, welche aus der Florentiner Musikreform hervorging, und zwar durch Übertragung des dramatischen Stils auf das religiöse Gebiet, ist das **Oratorium** mit seinen Nebenformen, dem geistlichen Konzert und

der Kantate, drei Kunstgattungen, welche im Laufe der Zeiten vielfach ineinanderflossen.

Das Oratorium hatte seine ursprüngliche Heimat in Rom. Schon im Mittelalter waren religiöse Schauspiele, Darstellungen aus der biblischen Geschichte, dem Leben Christi, Maria und der Heiligen nichts Seltenes. Diese Aufführungen, Mysterien genannt, bei welchen dem Kirchengesange entnommene Choräle die musikalische Begleitung bildeten, wurden von Mönchen veranstaltet und anfänglich in den Kirchen, später auf öffentlichen Plätzen zur Erbauung und Belustigung des Volkes aufgeführt. Seit dem 13. Jahrhundert nahmen sie öfter einen moralisierenden Charakter an, abstrakte Begriffe, wie Zeit, Welt, Tugend und Laster, Liebe, Hoffnung, Übermut und Stolz traten personifiziert als handelnde Gestalten auf, um die biblische Moral in ihrer Beziehung zum Leben zu erläutern. Solche Darstellungen hießen Moralitäten. Unabhängig von diesen Mysterien und Moralitäten, jedoch ebenfalls der religiösen Erbauung dienend, fanden in den „Oratorium" genannten Betsälen der Klöster besondere Andachtsübungen statt, welche durch Vorträge und Musik belebt wurden. Unter solchen, außerhalb des regelmäßigen Gottesdienstes stehenden Veranstaltungen, erlangten die Vorträge des später heilig gesprochenen Priesters Filippo Neri (1515—1595) im Oratorium des Klosters Santa Maria in Vallicella in Rom besondere Berühmtheit. Zur Leitung der musikalischen Aufführungen zog Neri den päpstlichen Kapellmeister Giovanni Animuccia (gest. 1571) heran. Dieser schrieb für Neris Betstunden besondere Hymnen, die sog. „Laudi spirituali", welche schon eine gewisse Verwandtschaft mit dem späteren Oratorium aufweisen; sie dramatisierten biblische Stoffe nur mit musikalischen Mitteln, indem sie einzelne Solostimmen aus den Chorgesängen hervorhoben. Nach dem Tode Animuccias übernahm Palestrina die musikalische Führung dieser, 1575 von Papst Gregor XIII. als „congregazione dell'oratorio" bestätigten Versammlungen.

Mit dem Beginne des neuen Jahrhunderts bemächtigte sich der Florentiner stilo recitativo des geistlichen Musikdramas

durch Vermittlung Emilios de'Cavalieri (1550—1602), dessen im neuen Stil komponiertes Werk „Rappresentazione di anima e di corpo" 1600 im Oratorium des Filippo Neri aufgeführt wurde.

Der Text zu Cavalieris Werk, von Laura Giudiccioni in Anlehnung an die so beliebten Moralitäten verfaßt, war durch seine moralisierenden Sentenzen und seine trockene, fast wie Prosa klingende monotone Sprache nicht danach angetan, einen Komponisten zu einer dramatischen Leistung zu begeistern. Darum darf es uns auch nicht wundern, daß die Musik Emilios trotz dessen Begabung weit hinter den fast gleichzeitigen Leistungen Caccinis und Peris zurückblieb. Die Inszenierung der „rappresentazione" hielt die Mitte zwischen konzertmäßiger und dramatischer Aufführung. Nur die Hauptpersonen traten handelnd auf, während den Mitgliedern des Chores auf der Bühne Plätze angewiesen waren, von welchen sie sich zu Beginn ihrer Gesangsnummern erheben und die entsprechenden Gesten vollführen mußten.

Cavalieris Werk blieb nicht vereinzelt; das geistliche Musikdrama begann nun sich auch äußerer szenischer Mittel zu bedienen, um die Wirkung der Musik zu erhöhen und mit der Oper nicht nur gleichen Schritt zu halten, sondern ihren Prunk womöglich noch zu übertreffen. In dieser Richtung trat als Nachfolger Emilios der Deutsche Hieronymus Kapsberger (gest. ca. 1650) auf den Plan, der durch seine widerlichen, kriechenden Schmeicheleien die Gunst des Papstes Urban VIII. erreicht hatte und großsprecherisch die Reform der Kirchenmusik proklamierte. Diesbezügliche Versuche, durch seine eigenen monodischen Gesänge Palestrinas Werke zu verdrängen, fielen kläglich durch, obwohl der Papst sie begünstigte. Eines seiner Hauptwerke hingegen, die „Apotheose der Heiligen Ignazius von Loyola uud Franz Xaver", welche anläßlich der Heiligsprechung des Ignaz von Loyola 1622 im Collegio romano unter überschwenglichster Prachtentfaltung aufgeführt wurde, hatte großen Erfolg. Es war dies nicht eigentlich ein religiöses Drama, sondern ein Prachtballett mit allerhand Tänzen und

Aufzügen, das seine Erfolge viel mehr dieser Effekthascherei als seinem äußerst geringen musikalischen Werte zu verdanken hatte. Ungleich bedeutender ist das zwölf Jahre später in Rom aufgeführte geistliche Musikdrama „Santo Alessio" von Steffano Landi, einem Sänger der päpstlichen Kapelle. Der von Kardinal Barberini dazu verfaßte Text enthält zwar die bizarrsten Vermischungen von Wundererscheinungen der Engel und Dämonen mit trivialsten Possen, Landis Komposition hingegen hebt sich weit über das Mittelmaß seiner Zeitgenossen empor.

Um diese Zeit hatte Heinrich Schütz die Bezeichnung stilo oratorio für das geistliche Drama im Gegensatz zu dem weltlichen stilo rappresentativo aufgebracht, doch schwanken die Namen, welche die Komponisten für diese Musikgattung anwandten, noch viele Jahrzehnte hindurch. So nennt auch der nächste große Förderer des geistlichen Dramas, Giacomo Carissimi (ca. 1604—1674) die meisten seiner Oratorien einfach Historie oder Kantate. Carissimi führte als erster eine erzählende Person in die Handlung ein und leitete damit den Charakter des Oratoriums ins Epische hinüber. Trotzdem wahrte er den dramatischen Gesamtcharakter und einige seiner Chöre überraschen durch die Kraft und Lebendigkeit ihres Ausdrucks. Auch das Rezitativ gestaltete er flüssiger und natürlicher, die Monodie melodiöser und anmutiger. Von Carissimis vielen Oratorien sind uns noch fünfzehn erhalten, Jephta gehört zu den bedeutendsten und fand nach langer Vergessenheit wieder Eingang in den Konzertsaal. Carissimi ebenbürtig zur Seite steht als Vertreter der italienischen Schule Alessandro Stradella (ca. 1645—1681) mit seinem Oratorium „Johannes der Täufer", welches zu den besten Werken dieser Musikgattung gerechnet werden kann. Ende des 17. Jahrhunderts beschäftigten sich fast alle Opernkomponisten auch mit der Komposition von Oratorien, die sich in der musikalischen Behandlung kaum mehr von der Oper unterschieden.

In Deutschland brachte der Opernkomponist Johann Adolf Hasse (1699—1783) den Stil der neapolitanischen

Oper auch im Oratorium zum Ausdruck. Seine weichen und sanglichen Melodien entzückten viele seiner Zeitgenossen so sehr, daß J. A. Hiller sogar einzelne Arien drucken ließ und Chöre aus Hasses Opern und Oratorien mit deutschen Texten versah, um sie als „Meisterstücke des italienischen Gesanges" zu veröffentlichen. Schon drohte die Verflachung der italienischen Oper auch auf das Oratorium überzugehen als der schöpferische Genius eines einzigen Mannes dieser Kunstgattung neues Leben einhauchte und sie einer weiteren Entfaltung entgegenführte. Georg Friedrich Händel (1685—1759) brachte in seinen großen biblischen Oratorien den Chor wieder zu Ansehen, machte ihn zum eigentlichen Träger der Handlung und stellte diesem den Sologesang gegenüber. Hiedurch erreichte er eine unendliche Mannigfaltigkeit der musikalischen Darstellungsmittel, in welchen der Charakter der biblischen Stoffe besonders durch die Gegenüberstellung des gesamten Volkes und der Hauptpersonen den treffendsten Ausdruck fand. Durch Händel erhob sich das Oratorium hoch über die Oper, doch blieben seine in England so gefeierten und geschätzten Werke in Deutschland so lange er lebte fast unbekannt. Ein ebenbürtiger Nachfolger Händels erwuchs dem Oratorium in Felix Mendelssohn-Bartholdy, der mit seinem Paulus und Elias bis heute einer der größten Oratorienkomponisten geblieben ist. Joseph Haydn führte mit seiner „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" das volkstümlich-lyrische Element in das Oratorium ein. Auch war er als vollendetster Beherrscher der Instrumentalmusik der erste, welcher dieser eine selbständige Rolle im Oratorium zuwies und sie der Klangmasse der Chöre ebenbürtig zur Seite stellte. Das liebenswürdige, naiv fromme Wesen Haydns und seine wahre Naturempfindung kamen in seinen Oratorien besonders erfreulich zum Ausdruck und erklären ihre allgemeine Beliebtheit. Von Haydns „Jahreszeiten", in welche schon viele weltliche Elemente verflochten sind, nimmt eine zweite Richtung dieser Kunstform ihren Ausgang, das weltliche Oratorium, welches Robert Schumann in seinen Werken „Paradies und Peri", „Faust" und „Der Rose Pilgerfahrt" verkörperte.

Heutzutage spielt die Chorliteratur eine große Rolle in unserem Konzertleben. Die Grenzen zwischen dem eigentlichen weltlichen Oratorium, der Kantate, dem sog. Balladenoratorium oder der Chorballade sind so wenig scharf gezogen, daß es schwer ist, diese Kunstformen voneinander zu unterscheiden. Fast alle namhaften Komponisten der Gegenwart beschäftigen sich mit der Komposition von Chorwerken mit Orchesterbegleitung und sogar das einfache Lied erhält häufig orchestrale Unterstützung.

VI. Das einstimmige deutsche Lied von seinen Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

Der mächtige Einfluß der Italiener auf alles, was mit Kunst im Zusammenhang steht, der sich seit dem Beginne der Renaissance in allen Ländern fühlbar machte, hatte auch in Deutschland schon lange reichen Widerhall gefunden. So pflanzten sich die Florentiner reformatorischen Musikbestrebungen rasch auch auf deutschem Boden weiter. Einer der ersten deutschen Musiker, welcher in aufrichtiger Bewunderung die italienischen Einflüsse in sich aufnahm und verwertete, war Michael Praetorius. 1571 in Kreuzburg in Thüringen geboren wirkte dieser schaffensfreudige und äußerst produktive Künstler zuerst in Lüneburg und Braunschweig und von 1604 bis zu seinem Tode (1621) in Wolfenbüttel als Kapellmeister. Mit bewunderungswürdigem Eifer und seltener Pflichttreue erfüllte er sein beschwerliches und vielseitiges Amt im Dienste des Herzogs von Braunschweig. Er hatte nicht allein alle musikalischen Aufführungen in der Schloßkirche zu leiten und die Gäste an der herzoglichen Tafel durch Musik zu ergötzen, er sollte auch der herzoglichen Familie Unterricht erteilen und außerdem über den Lebenswandel der ihm unterstehenden Sänger wachen. Diese letzte Obliegenheit vollführte der äußerst wohltätige und menschenfreundlich gesinnte Meister mit wahrhaft väterlicher Fürsorge, er verwendete einen großen Teil seines spärlichen Einkommens zur Unterstützung seiner Untergebenen und zur Hebung des Kirchen- und Schulgesanges. Trotz seiner zeitraubenden Beschäftigungen leistete er auch Bedeutendes als Musikschriftsteller und Komponist. Sein schriftstellerisches Hauptwerk, „Syntagma musicum", enthält eine ausführliche Geschichte der Musik, die Beschreibung der zahllosen, zu seiner Zeit gebräuchlichen Musikinstrumente

und eine Erklärung der wichtigsten Gesangsformen aller Nationalitäten, unter welchen selbstverständlich Italien die eingehendste Berücksichtigung fand. In seinen Kompositionen war er bemüht, klangvolle Harmonik mit weicher Koloratur und abwechslungsvoller Melodik zu verbinden. Die meisten seiner Werke sind polyphon gehalten, bringen jedoch konzertartig instrumentale Begleitungen. Praetorius' Vorliebe für effektvolle Klangwirkungen verhinderte ihn, sein Talent auch in den Dienst des einfachen Liedes zu stellen, doch hat er sich mit dem reizenden, ebenso kunstreich gesetzten, wie warm empfundenen vierstimmigen Weihnachtslied „Es ist ein Ros' entsprungen" ein unvergängliches Denkmal in der Geschichte des Liedes gesetzt. In seinen Liedersammlungen „Polyhymnia caduceatrix et panegyrica" (Fried- u. Freudenlieder, 1619) und Calliope (1620) sind unter die vielstimmigen Gesänge auch einzelne liedartige Solostücke eingestreut.

Hatte Praetorius niemals Gelegenheit gehabt, die von ihm so bewunderte italienische Musik persönlich auf sich einwirken zu lassen, so war es dafür seinem berühmten Zeitgenossen Heinrich Schütz vergönnt, die glanzvollsten Werke der Venezianer Schule in ihrer Heimat kennen zu lernen und als Schüler Gabrielis in ihren Geist einzudringen. Heinrich Schütz wurde 1585 zu Köstritz bei Gera geboren und trat im 13. Lebensjahre als Sängerknabe in die Hofkapelle zu Cassel, wo er eine sorgfältige und vielseitige Bildung erhielt. 1609 wurde der kunstsinnige Landgraf Moriz auf den talentierten jungen Mann aufmerksam und ermöglichte ihm, dank eines Stipendiums, eine Studienreise nach Venedig zu unternehmen. Dort entfaltete sich sein Talent unter Gabrielis Leitung, und Schütz lernte nicht nur die Polyphonie in ihrer wirkungsvollsten vielchörigen Gestalt kennen, er erlebte auch in Venedig die ersten Versuche Monteverdes auf monodischem Gebiete und fühlte das Bilden und Gären der neuen Kunstrichtung mit, so daß er nach seines Meisters Tode 1612, von diesen neuen Ideen erfüllt, in seine Heimat zurückkehrte. Dort erfreute er sich auch

weiter der Gunst des Landgrafen Moriz, der ihn nur ungern nach Dresden ziehen ließ, als sich der Kurfürst von Sachsen den schon berühmten Meister für einige Jahre zur Leitung seiner Kapelle erbat. 1617 wurde Schütz definitiv als Hofkapellmeister in Dresden angestellt und bekleidete dieses Amt inmitten unruhiger Kriegszeiten ganz wider Willen, oftmals vergebens um die Entlassung ansuchend, bis an das Ende seines Lebens (1672). Wiederholt jedoch wurde seine Dresdener Tätigkeit durch lange Reisen unterbrochen, so kehrte er 1628 nochmals für ein Jahr nach Italien zurück, um die Fortschritte des neuen Stils an der Quelle zu studieren. Später weilte er des öfteren jahrelang in Kopenhagen, wo er eine Kapelle gegründet hatte, deren Tätigkeit er mit Eifer verfolgte und oftmals persönlich unterstützte.

Das erste Werk, mit welchem Schütz an die Öffentlichkeit trat, war eine Sammlung fünfstimmiger italienischer Madrigale (1611). Die Tiefe der Empfindung, welche darin in seelenvoller Melodik zum Ausdruck kommt, erhebt den jungen deutschen Tonsetzer schon in seinem Erstlingswerke über die meisten seiner Zeitgenossen. Nach Deutschland zurückgekehrt, bemühte sich Schütz, die ihm lieb gewordene Kunstform auch dem deutschen Wesen anzupassen, doch lag die deutsche Poesie zu jener Zeit sehr im Argen, und bitter beklagte er den Mangel der Madrigaldichtung in Deutschland, welch letztere erst zur Blüte kam, als Schütz bereits den Höhepunkt seines Schaffens weit überschritten hatte. Trotzdem scheint er auch eine Anzahl deutscher Madrigale komponiert zu haben, von welchen einzelne, nach Texten von Martin Opitz gesetzte, handschriftlich erhalten blieben. Diese vereinigen schon den mehrstimmigen Gesang mit Instrumentalbegleitung und Generalbaß und bringen instrumentale Vor-, Nach- und Zwischenspiele. Ebenso wie die wenigen uns erhalten gebliebenen weltlichen Lieder Schütz' haben auch seine Madrigale kanzonettenhaften Charakter. Es ist begreiflich, daß zu einer Zeit, wo die deutsche Dichtkunst jedes frischen Lebens entbehrte, sich sklavisch den italienischen Mustern unterordnete und nur gelehrte

Poesie betrieb, den Musikern aus dieser Quelle keine Anregung zur weltlichen Liedkomposition erwachsen konnte. Schütz' Begabung und die Anlage seines Charakters wiesen ihn ganz besonders an die geistliche Musik, welche ihm in der lutherischen Bibelübersetzung sowie in den empfindungsreichen Kirchenliedern und Gebeten Stoff genug zur Entfaltung seines Talentes bot. Einige seiner geistlichen Lieder hätten es wohl verdient, in den Volksmund überzugehen, doch wirkte Schütz' feine, zarte Empfindung meist zu vornehm, als daß sie imstande gewesen wäre, sich in den breiteren Schichten des Volkes einzuleben. Die im Jahre 1625 herausgegebenen „Cantiones sacre" und die 1648 erschienene „Geistliche Chormusik" kennzeichnen, in ihrer Gesamtheit betrachtet, die Individualität des Künstlers. In der ersten Sammlung, welche Schütz noch in der Vollkraft seines Lebens geschaffen, kommt das subjektive Empfinden in reicher, fast dramatischer Weise zur Geltung, während die mild ernsten, abgeklärten Gesänge der „Geistlichen Chormusik", um mit Spitta zu sprechen, „die gereifte Frucht eines gesegneten Herbstes" darstellen. Die letztere Sammlung gehört zu den besten Motettenwerken jener Zeit und verbindet die polyphone Vokalkunst des 16. Jahrhunderts mit allen Errungenschaften des neuen Stils. Die „Cantiones sacre" sind musikalisch zumeist im Madrigalstil gehalten, andere tragen den Charakter des in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts begründeten „geistlichen Konzerts" an sich.

Der Begriff „Konzert" bezeichnete ursprünglich nur jene künstlichen Vokalsätze, zu welchen eine instrumentale Begleitung (Orgel) hinzutrat. Das Zusammenwirken und Entgegentreten der beiden Klanggruppen gestaltete sie leidenschaftlicher und bewegter, als die bisherige feierliche Kirchenmusik, und diese Kontraste blieben auch für die weitere Entwicklung des geistlichen Konzerts maßgebend. Seit Adriano Banchieris „concerti ecclesiastici" (1595) und Viadanas „concerti ecclesiastici" zu einer, zwei oder mehr Stimmen (1602) tritt auch der Generalbaß zur instrumen-

talen Begleitung hinzu. Schütz ging direkt und zielbewußt an die Komposition geistlicher Konzerte, in welchen er den neuen monodischen Stil zur vollsten Geltung brachte, denselben jedoch in seiner Anhänglichkeit an die von ihm stets hochgehaltenen älteren Formen nebst dem Generalbaß mit reicher instrumentaler Begleitung verknüpfte. Zum Einzelgesang traten ergänzende Chöre hinzu, als Charakterisierung der allgemeinen Empfindung im Gegensatz zur individuellen. Hiemit hat Schütz den Grundgedanken des Oratoriums erfaßt und die erste Stufe zu dessen Vollendung geschaffen. Verwandt mit seinen geistlichen Konzerten sind seine vier Passionen nach den vier Evangelisten, „Die Historia des Leidens und Sterbens unseres Heylandes Jesu Christi", welche Schütz als 81jähriger Mann vollendete. Er widmete sich dieser Aufgabe mit besonderer Liebe, und obwohl sie ihn zum alten Stil des reinen Vokalgesanges zurückführte, so war damit keineswegs ein Rückschritt verbunden. Schütz bringt in seiner „Leidensgeschichte Christi" das ausdrucksvollste Rezitativ zur Geltung, und die Chöre, welche mit einem bisher noch unbekannten dramatischen Feuer die leidenschaftlichen Ausbrüche eines erregten Volkes charakterisieren, können sich wohl nicht an Formvollendung, doch gewiß an Tiefe der Empfindung und Ausdrucksfähigkeit mit den besten späteren Oratorien messen. Ein nicht minder bedeutendes Verdienst unseres Meisters war die Verpflanzung des italienischen Musikdramas auf deutschen Boden durch die Komposition der „Dafne" Rinuccinis, deren Text Opitz in die deutsche Sprache übertragen hatte. So wußte Schütz, an der Grenze zweier Kunstepochen stehend, in genialer und umfassender Weise das Alte mit dem Neuen zu verbinden; unermüdlich bis ins höchste Alter schaffend, ist er für alle Zeiten ein Markstein der Musikgeschichte geworden. Selbst eine ideal angelegte Natur, wußte er auch als Erster, der Musik warme Herzenstöne abzugewinnen.

In der Geschichte des Liedes nimmt Schütz trotz all seiner Verdienste um den konzertierenden Sologesang jedoch

keinen so hervorragenden Platz ein, wie sein als Musiker weit hinter ihm zurückstehender Vetter Heinrich Albert. Dieser, 1604 zu Lobenstein im Vogtlande geboren, erhielt nach absolviertem Gymnasium den ersten Musikunterricht bei seinem berühmten Vetter Schütz in Dresden. Seine Eltern gestatteten ihm jedoch nicht, sich ganz der Musik zu widmen, und er mußte vorerst, ihrem Wunsche entsprechend, in Leipzig die Rechte studieren. Ein Jahr nach dem Tode seines Vaters, 1626, scheint ihn eine stark ausgeprägte Wanderlust nach Königsberg geführt zu haben, wo er angeblich weiterstudieren wollte. Aber schon nach einem Jahre ergriff er die Gelegenheit, neue Länder kennen zu lernen, indem er sich einer holländischen Gesandtschaft anschloß, welche nach Warschau reiste, um zwischen Schweden und Polen Frieden zu vermitteln. Unterwegs wurde Albert jedoch gefangen genommen und hatte manche Fährlichkeiten zu bestehen, bis er endlich im Juni 1628, die Freiheit wiedererlangend, nach Königsberg zurückkehrte. 1630 finden wir ihn bei dem kurfürstlichen Kapellmeister Stobäus seine Musikstudien eifrig fortsetzend und schon die Organistenstelle an der Königsberger Domkirche bekleidend. Diese Stellung hatte er bis zu seinem Tode (1651) inne.

Im sog. „Königsberger Dichterkreise" fand Albert eine Anzahl junger Dichter vor, deren Streben dahin ging, sich von dem Einfluß der Opitzschen Gelehrtenpoesie zu emanzipieren und in ihren Dichtungen einen lebendigeren und natürlicheren Ton anzuschlagen. Der Begründer des Kreises war Robert Roberthin, dem es gelang, manch ernstes und heiteres Lied in schlichter unbefangener Weise zu dichten und auch fördernden Einfluß auf seine Freunde zu nehmen. Als bedeutendstes Mitglied der Gruppe ist der hochbegabte Simon Dach hervorzuheben, der durch die Innigkeit und Natürlichkeit seiner teils frommen, teils fröhlichen Lieder die deutsche Poesie aus ihrer Schlaffheit wiedererweckte. Albert schloß sich diesem Dichtervereine an und beteiligte sich an dessen Bestrebungen sowohl in poetischer als musikalischer Richtung. Er erkannte den Wert des schlichten,

einfachen Liedes, wie es in diesem Dichterkreis gepflegt wurde, und bemühte sich seinen Kompositionen den gleichen Charakter zu verleihen. Die Melodie sollte sich in knapper aber sanglicher Form an das Wort anschließen und den lyrischen Ausdruck der Verse unterstützen. Roberthin war der erste, welcher auf das sangbare Lied hingewiesen hatte, und Albert, dessen Muse sich immer mehr der musikalischen Seite zuwandte, verwirklichte diesen Gedanken mit Glück und Verständnis.

Durch Schütz mit dem italienischen monodischen Stil vertraut, erfaßte Albert denselben in echt deutscher Art und während die Monodie sich in Italien zu immer größeren dramatischen Effekten emporschwang, erwuchs hier auf heimischem Boden das einfache kleine Lied, das sich im Laufe der Jahrhunderte immer reicher entwickelte, bis es in der innigsten Verschmelzung zwischen Wort und Ton jene Vollkommenheit erreichte, die uns heute als der Höhepunkt der Liedkomposition erscheint. Alberts Lebenswerk ist seine von 1638—1650 in acht Teilen erschienene Ariensammlung, welche bei weitem die größte Anzahl seiner Kompositionen enthält. Es finden sich in diesen „Arien oder Melodeyen Etlicher, theils Geistlicher, theils Weltlicher/ zu gutten Sitten und Lust dienender Lieder" nicht nur viele schlichte, einstimmige Lieder, sondern auch zahlreiche mehrstimmige Gesänge in schwerfälliger polyphoner Satzweise. Auch diese zeigen immerhin einen frischen Empfindungsgehalt, aber sie allein hätten Alberts Namen nicht berühmt gemacht, der bleibende Wert der Sammlung liegt in den kurzen einstimmigen Liedern. Hier verbindet er mit großem Geschick rezitativisch sinngemäße Deklamation mit echt liedmäßigem Gesang, der nicht selten schon die Stimmung des Gedichtes entweder in zarter Innigkeit oder in heiterem Frohsinn andeutet. Alberts Verdienst ist es, die Liedstrophe in präziser Anlehnung an den Text auch musikalisch gegliedert zu haben. Hiezu mag ihm seine, während der Gefangenschaft gemachte Bekanntschaft mit polnischen Volksweisen und ihren symmetrisch gebauten Tanzliedern

manche nützliche Anregung geboten haben. So komponiert Albert Textstrophen, welche aus vier kurzen Verszeilen bestehen, deren je zwei sowohl durch den Gedanken als auch durch den Raum verbunden sind, in zwei Perioden zu je zwei oder vier Takten. Ist das Gedicht sechszeilig, so treten zu dieser achttaktigen Strophe noch vier Takte hinzu, deren letzte beide oft refrainartig wiederholt werden. Ein achtzeiliges Gedicht teilt er in zwei vierzeilige sich wiederholende Hälften, deren harmonisches Verhältnis in der Weise geregelt ist, daß der erste Teil auf der Quinte schließt (Halbschluß), während der zweite Teil mit dem Ganzschluß auf dem Grundton endet. Da ihm die musikalische Charakterisierung und Nachbildung der Verszeile die Hauptsache ist, teilt er meistens nur diese mit Taktstrichen ab und nicht die einzelnen Takte. Durch diese einfache, leicht faßliche Form, welche dem Volksliede am nächsten kommt, hat Albert das Lied im Volkston geschaffen und das inmitten der Kriegswirren fast gänzlich untergegangene Volkslied neu aufleben gemacht. Unter diesen kleinen, volksliedartigen Kompositionen, deren wir einige als Notenbeispiele anführen, ist das „Vorjahrsliedchen" eines der reizendsten.

Die geistlichen Gesänge Alberts knüpfen vielfach an die Choralform an, gestalten sie jedoch flüssiger und abwechslungsreicher als die Choralkompositionen seiner Zeitgenossen.

Weit bedeutendere Anregung empfing Albert durch die Solokantate, jene erste Schöpfung des monodischen Stils, welche, in genauem Anschlusse des Tones an das Wort, sich aus verschiedenen, in Charakter und Tempo voneinander abweichenden Teilen zusammensetzte. Caccinis „nuove musiche" waren die ersten Versuche dieser Gattung, für welche sich später der Name Kantate immer fester eingebürgert hatte. Das Prinzip dieser Kompositionsweise übertrug Albert auf das einstimmige Lied, dort wo er den Ausdruck durch Einführung eines Rezitativs oder Anwendung einer Koloraturfigur steigern wollte, und legte dadurch vielleicht den ersten Grundstein zu dem späteren durchkomponierten Liede.

Meist findet sich diese Liedform in Alberts geistlichen Arien, so z. B. in dem schönen „Auf, mein Geist" aus dem I. Teil Nr. 4. Albert war so sehr von dem Bestreben durchdrungen, das Dichterwort musikalisch zum Ausdruck zu bringen, daß er auch bei seinen polyphonen Arbeiten nicht in die Geschmacklosigkeit verfiel, Texte, welche subjektive Gefühle aussprechen, mehrstimmig zu behandeln. Als Begleitung ist fast bei allen seinen Sololiedern nur ein einfach bezifferter Baß vorgezeichnet, welcher, wie der Komponist selbst vorschreibt, durch das „Positiv/Clavicimbel/Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument" in einfacher und maßvoller Weise auszuführen sei. Die Anweisung hiezu gibt er in der Vorrede zu dem zweiten Teile seiner Arien in folgender Weise:

„1. Nehmet für bekannt an / daß alle Musicalische Harmonie / ob sie gleich von hundert Stimmen zusamen gebracht würde / bestehe nur allein in Dreyen Sonis, und nohtwendig die vierte und alle übrige Stimmen mit einem unter diesen dreyen in der Octava überein stimmen müssen.

2. So ist nun der General-Baß der unterste Sonus eines jeden Musicalischen Stückes / zu welchem man seine Consonantien, nach Andeutung des Componisten / ordnen und spielen soll.

3. Sind demnach allenthalben / wo nicht Zahlen oder Signa überzeichnet stehen / zu ergreiffen und zu spielen die Quinte und Tertie / nach dem natürlichen Thon / in welchem ein Stück gesetzet ist. Hierbey merket / daß Jhr solche Consonantien stets nahe bey einander haltet / und euch einer feinen Abwechslung derselben befleissiget / dergestalt / daß in der höhe des Basses meisten theils die Tertzie jhm am nechsten sey / in der Tieffe aber die Quinte, durch welche Observation Jhr auch verhüten könnet,/ daß nicht viel Quinten oder Octaven hinter einander zu hören kommen und etwa Verdrießlichkeit verursachen möchten.

4. Jhr möget auch zu den dreyen Sonis noch eine oder bißweilen mehr Stimmen spielen / und ist erstlich diese die beste / so mit dem Basso: hernachmals die / so mit der Quinte in der Octava zusammen klingt.

5. Weil aber in allen wolgesetzten Stücken die Consonantien mit Dissonnantiis nach gewisser Arth vermischet und in einander gleichsam geflochten sind / (welches man Bindungen / oder Syncopationes nennet). Als werden dieselben in mehr ermeldtem Basso von dem Componisten überal / wo es vonnöten / mit Zahlen angedeutet / nach welchem Jhr euch zum fleissigsten richten und gute achtung geben müsset . . . . . (Es folgen mehrere Anleitungen zur Ausführung des Gesagten auf den verschiedenen Instrumenten.) Ferner

7. Mit beyden Händen zugleich auff dem Clavier in die höhe oder herab springen / stehet gar nicht wol . . . . .

8. . . . . Zu sonders nützlichem Unterscheid der Tertzien / ob bißweilen Tertia Major oder Minor zu spielen / habe ich die Zahl 3. und das Signum Chromaticum ♯ gebraucht / daß man also hierinnen nicht kan irren. Hette auch gerne gesehen / daß der Typus were vorhanden gewesen den Unterscheid der 6ten anzudeuten / lasse derowegen solchen auff euer scharffes Gehör und gutem Verstand ankommen. So viel vom General-Baß."

Manche Lieder erweiterte Albert durch ein instrumentales Nachspiel „Symphonia". Es fiel Albert nicht leicht, mit der von ihm geschaffenen neuen Form der Gesangskompositionen durchzudringen, die konservativen Bürgerkreise hatte er anfangs gegen sich und nur die studierende Jugend begeisterte sich an seinen einstimmigen Liedern, die ja hauptsächlich als Gesellschaftslied für die Studentenschaft gedacht waren. Die ersten drei Teile der „Arien" bringen daher auch vorwiegend Sololieder teils weltlichen, teils geistlichen Inhalts. Im vierten Teile tauchen zum ersten Male Gelegenheitskompositionen — Hochzeits- oder Trauergesänge — auf, welche im 17. und 18. Jahrhundert eine ungemein wichtige Rolle spielten, und es läßt sich daher annehmen, daß Albert durch das allmähliche Bekanntwerden seiner „Arien" inzwischen die Gunst weiterer Kreise errungen hatte. Die Aufträge mehrten sich und in den späteren Teilen der Sammlung überwiegen die auf Bestellung geschriebenen Gelegenheitskompositionen alle übrigen bei weitem; es scheint, als hätte Albert überhaupt

die Freude am einstimmigen Liede verloren. Unter den nicht in die „Arien" aufgenommenen Kompositionen Alberts befinden sich fast ausschließlich mehrstimmige Gesänge, sehr glücklich erfundene kurze Chorlieder und eine interessante, aus 12 Terzetten bestehende Kantate „Musikalische Kürbshütte". Das unter Alberts Namen bekannte Sammelwerk „Poetisch-musikalisches Lustwäldlein" ist nichts anderes als ein unberechtigter und fehlerhafter Nachdruck der „Arien", der noch bei seinen Lebzeiten erschien und ihm viel Ärger verursachte. Wahre Freude erlebte er hingegen an der außerordentlichen Beliebtheit seines Lebenswerkes, welche sich im Laufe der Jahre zusehends steigerte und mehrere Neuauflagen der „Arien" bedingte.

Wie richtig Albert das wahre Wesen des Liedes, dessen Kunstwert eben in dem einheitlichen Zusammenwirken von Dichterwort und Musik besteht, erkannt hatte, zeigt uns der Wert, welchen er auf die Dichtung legt. In den Vorreden zu den einzelnen Teilen der Ariensammlung betont er ausdrücklich, daß es ihm vor allem darum zu tun gewesen sei, die wertvollen Gedichte seiner Freunde auf diese Weise zu verbreiten. Mit richtigem Verständnis wählte er die besten Gedichte aus, und vorwiegend ist Simon Dach in den Arien vertreten. Das Zusammenwirken mit diesem hochbegabten Dichter trug gewiß nicht wenig dazu bei, daß Alberts Lieder ihre musikgeschichtliche Bedeutung erringen konnten. Dem lieben Freunde setzte Dach ein treuherziges Denkmal in dem Nachruf: „Sehnliche Klage, welche bei Ableben des weitberühmten . . . . . Herrn Heinrich Albert, meines alten und daher treuesten Freundes aus herzlicher Wehmut geführt ich Simon Dach*)

> . . . Ich hätte Thurm auf dich gebauet,
> So fest war deiner Liebe Grund,
> Was deinem Herzen ward vertrauet
> Stieg nie herauf dir in den Mund.
> Was soll ich ferner Worte machen
> Von deiner werthen Frömmigkeit,
> Von Sanftmuth, Still' und anderen Sachen?
> Du warst ein Wildbret unsrer Zeit.

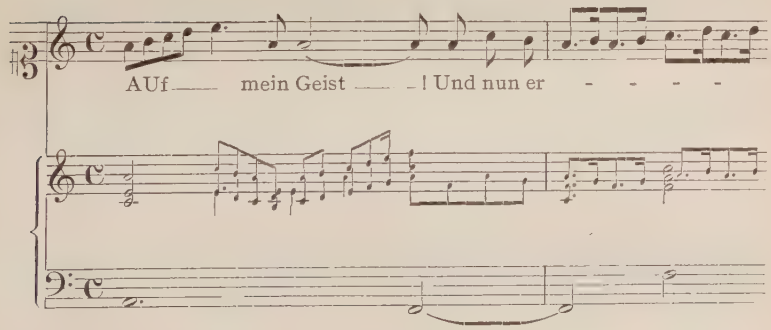
*) Oesterley, Simon Dach.

Kein Kind weiß über dich zu klagen,
Was man dir immer zugefügt,
Hast du bescheiden stets ertragen
Und blos dich mit Geduld begnügt.
Kein' Arbeit war dir je zuwider,
Die dich nicht wenig umgebracht
Zu stellen Dem und Jenem Lieder
Bist du gesessen manche Nacht,
Und solches gern und unverdrossen,
Hast dich Wildfremden angewandt,
Was aber du davon genossen,
Ist Gott und dir und mir bekannt.
Nun wird man allererst dich missen
Dich gern, es kommt vielleicht die Zeit,
Im Leben wieder wollen wissen,
— Umsonst: du liegest abgemeiht ..."

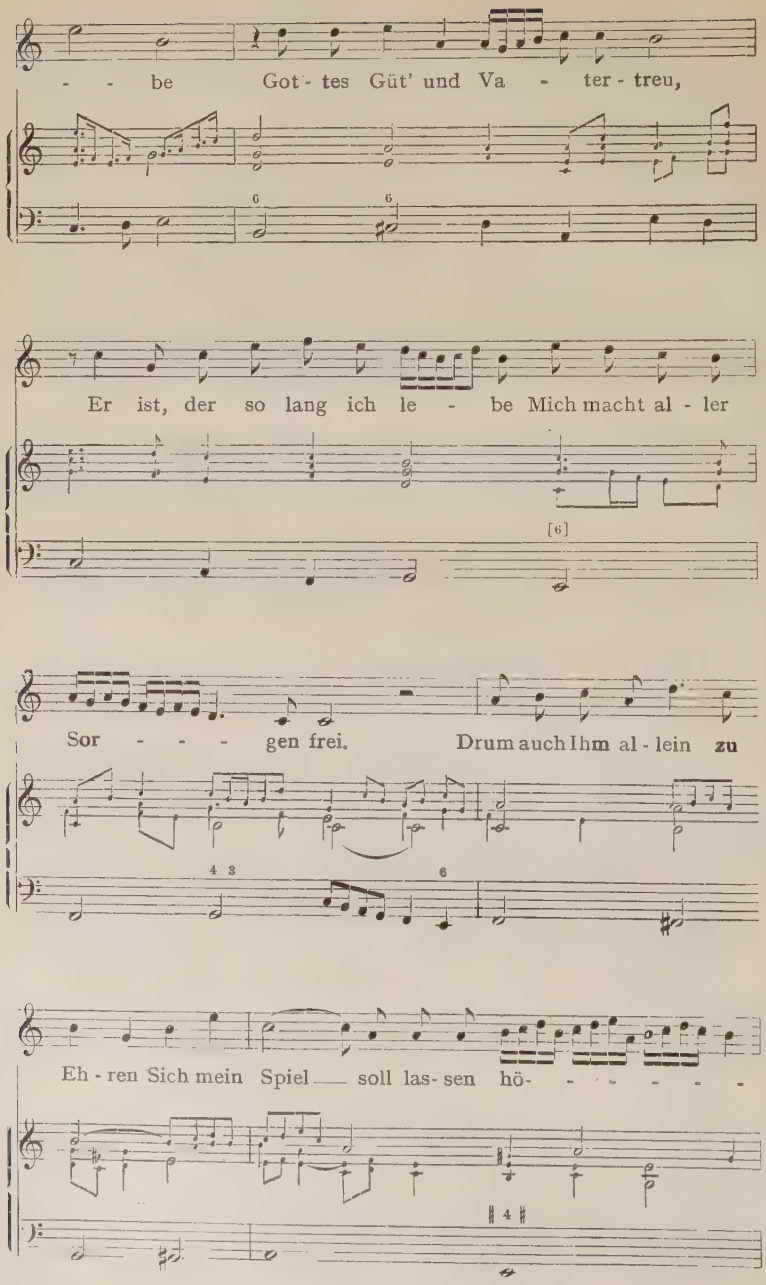
Erst vor wenigen Jahren (1903) sind Alberts „Arien" in dem Werke „Denkmäler deutscher Tonkunst", Band XII und XIII, im Neudruck erschienen (herausgegeben von Ed. Bernouilli, mit Einleitung von Hermann Kretzschmar). Im nachstehenden entnehmen wir diesem Werke einzelne Beispiele des Albertschen Liedstils*).

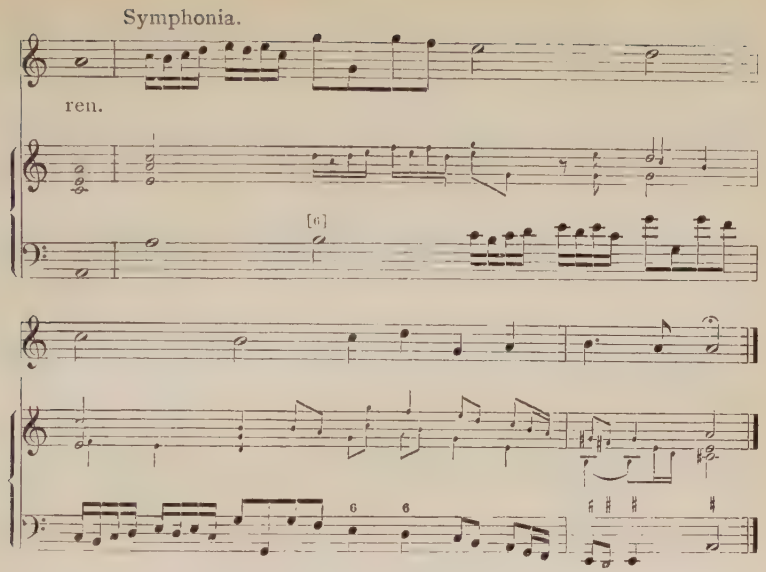
Dominus mea sola voluptas.

(Erster Teil, Nr. 4.)**)

Heinrich Albert.

*) Die einstimmigen Lieder sind in diesem Werke durchwegs in die jetzt üblichen Schlüssel übertragen, ebenso ist der Basso continuo überall ausgesetzt worden (diese Zusätze sind durch kleinere Noten gekennzeichnet).

**) Dieses und die folgenden Lieder von Albert sind mit Genehmigung der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel (Leipzig) aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" Band XII und XIII entnommen.


- - be Got - tes Güt' und Va - ter - treu,
Er ist, der so lang ich le - be Mich macht al - ler
Sor - - - - gen frei. Drum auch Ihm al - lein zu
Eh - ren Sich mein Spiel soll las - sen hö - - - - - -



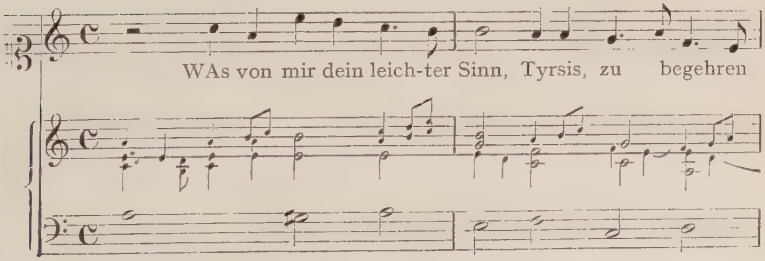
2. Seine Huld und Liebe machet
Daß ich also fröhlich bin,
Daß mein Mund nur singt und lachet
Und wirft alles Trauern hin;
Alles Trauern, alles Leiden
Wendet er in lauter Freuden.

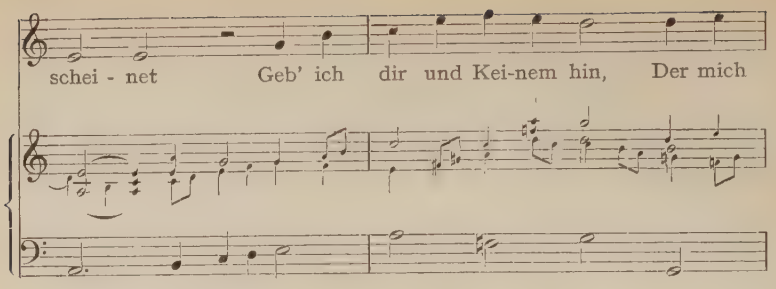
3. Großer Gott, laß dir gefallen
Was mein Mund aus Einfalt singt,
Dein Lob müsse weit erschallen
Bis es durch die Wolken dringt,
Dich zu rühmen und zu preisen
Soll man einig sich befleißen.

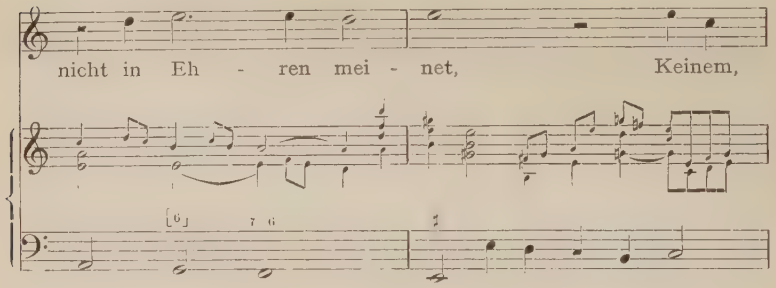
Quaere animas viles lascive.

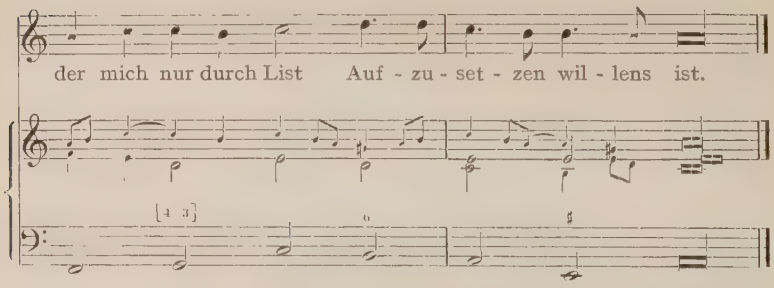
(Erster Teil, Nr. 9.)

Simon Dach.







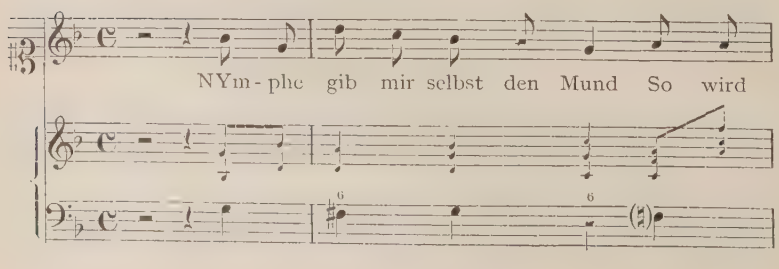


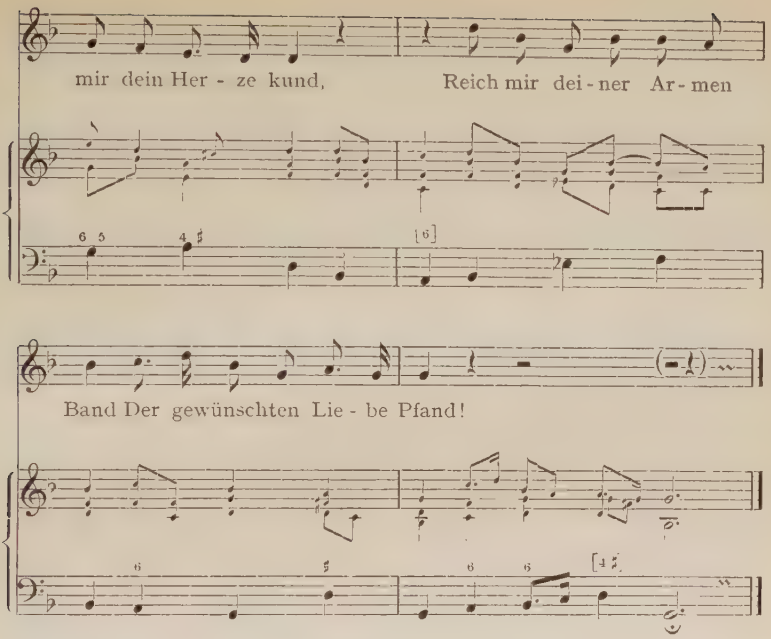
Folgen noch 4 Strophen.

Officiosus Amor.

(Erster Teil, Nr. 14.)

Simon Dach.





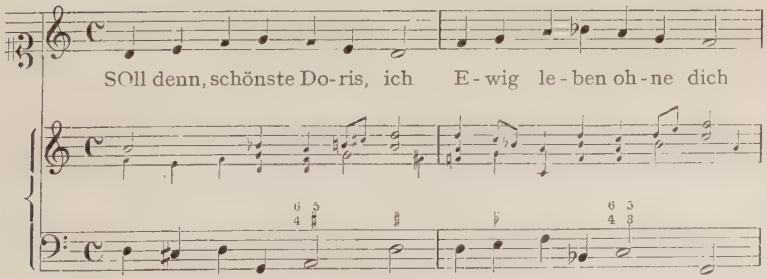
2. Denn, so lange du noch nicht
Mir gehorchen wirst, mein Licht,
Wird dein Lieben nur ein Schein
Und vor nichts zu achten sein.

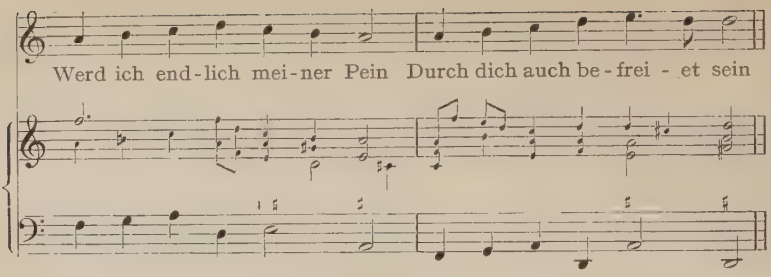
3. Treue Lieb' ist jederzeit
Zu gehorsamen bereit,
Hat ihr Tun gerichtet hin
Auf des Liebsten Herz und Sinn.

Folgen noch 7 Strophen.

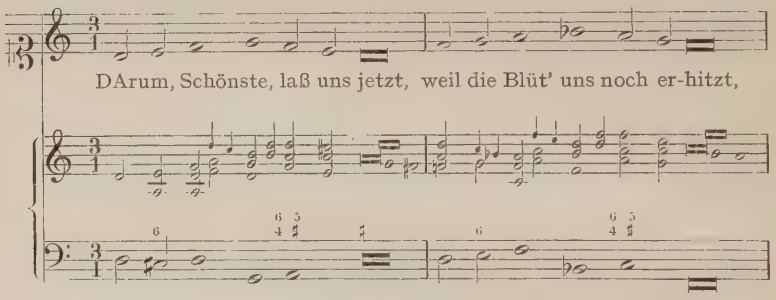
Utere laetitia posthac venit aegra senectus.

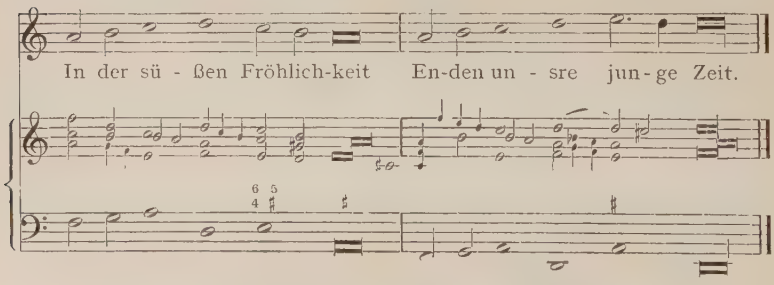
(Zweiter Teil, Nr. 13.)





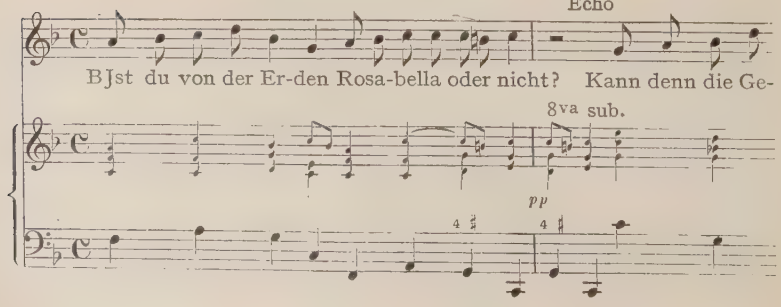
Proportio nach Art der Pohlen.

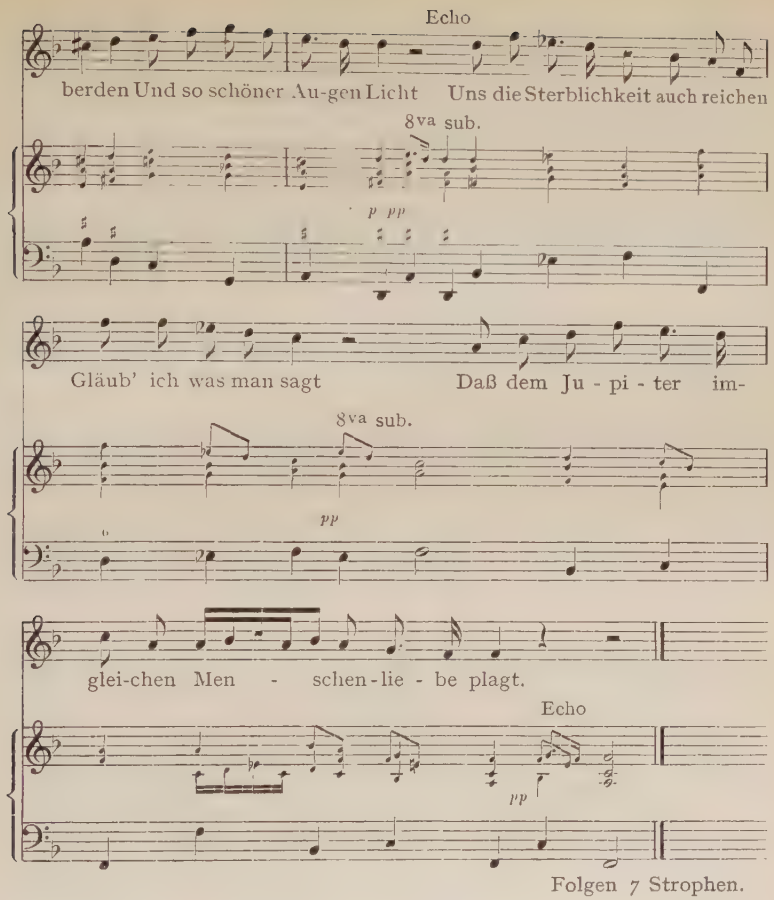




Laus tantae Nymphae nescit habere modum.

(Zweiter Teil, Nr. 14.)



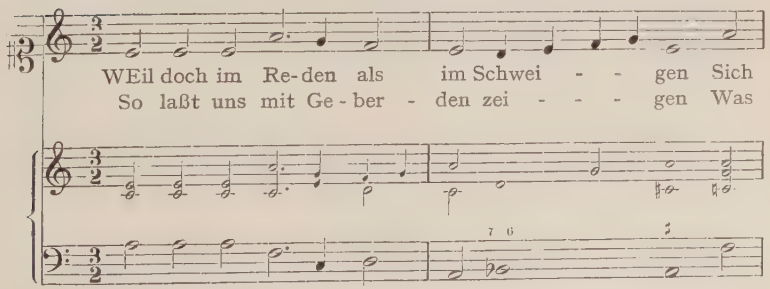


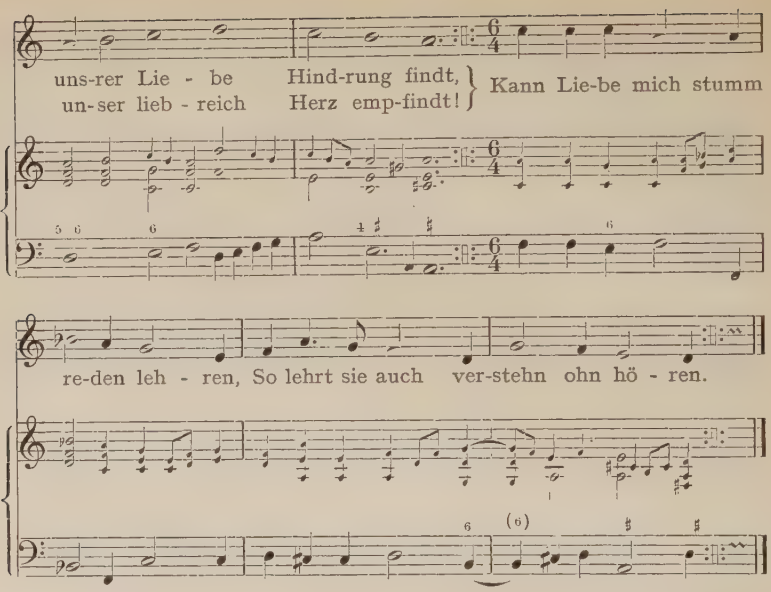
Folgen 7 Strophen.

Ingeniosus amor.

(Dritter Teil, Nr. 25.)

Aus dem französischen. Roberthin.



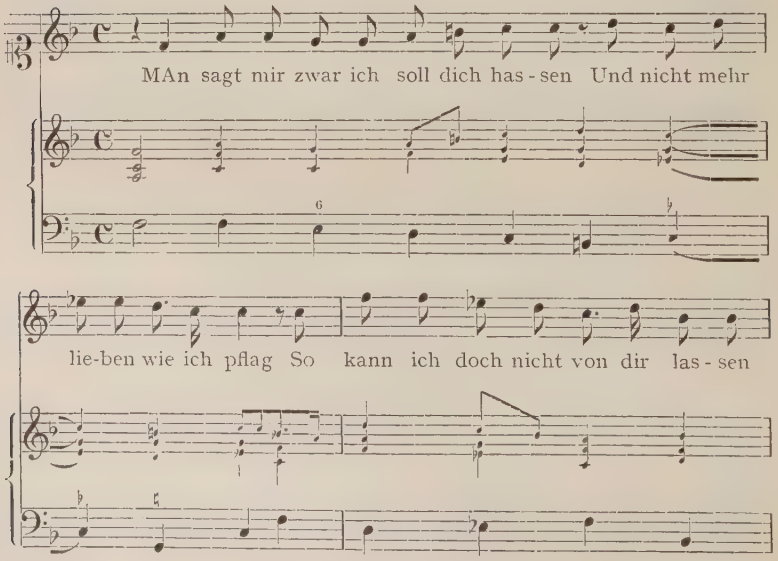


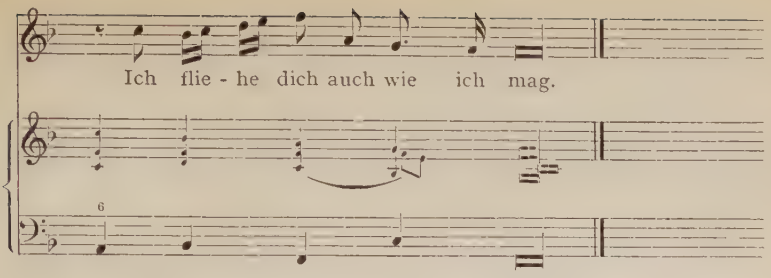
Folgen 4 Strophen.

Ambiguis miserorum est ignibus uri.

(Dritter Teil, Nr. 28.)

Chasmindo.





2. Wie oft hab' ich mir vorgenommen
Du solltest mir in meinen Sinn
O Galathe, nun nicht mehr kommen
Nein! nein, ich lieb', als wie vorhin.

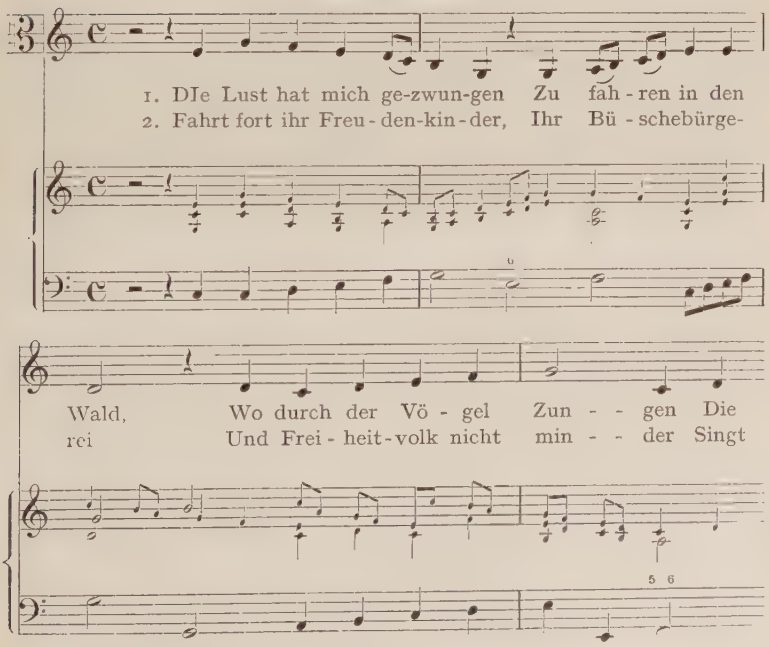
3. Wir sind ja nicht zugleich geboren,
Es gleichen unsre Sternen nicht;
Mir hatte Venus sich verloren,
Dir aber schien ihr helles Licht.

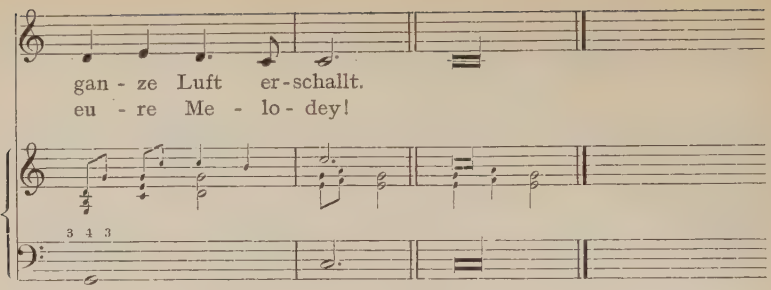
Folgen noch 5 Strophen.

Vorjahrsliedchen.

(Fünfter Teil, Nr. 18.)

Simon Dach.





3. Ihr lebt ohn' alle Sorgen,
Und lobt die Güt' und Macht
Des Schöpfers, von dem Morgen
Bis in die späte Nacht.

4. Ihr baut euch artig Neste,
Nur daß ihr Junge heckt;
Seid nirgends Fremd' und Gäste
Habt euren Tisch gedeckt.

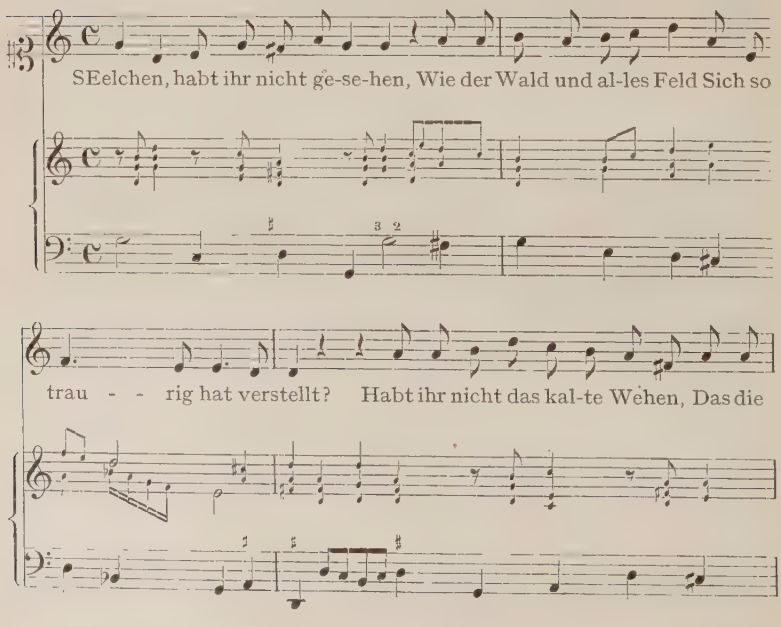
5. Ihr strebet nicht nach Schätzen
Durch Abgunst, Müh und Streit
Der Wald ist eu'r Ergötzen,
Die Federn euer Kleid.

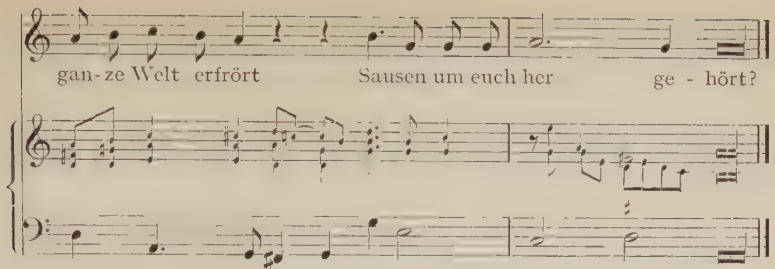
Folgen noch 3 Strophen.

Tristitiam pelle et venient tibi gaudia vera. (Winterlied.)

(Sechster Teil, Nr. 13.)

Roberthin a. 1638.





2. Dort, da sonst der Sinne Freude
Bei des schönsten Sommers Zeit
Sich erzeigte weit und breit,
Da die bunt geblümte Heide
Von den Bächen durchgenetzt,
Aller Nymphen Aug' ergötzt.

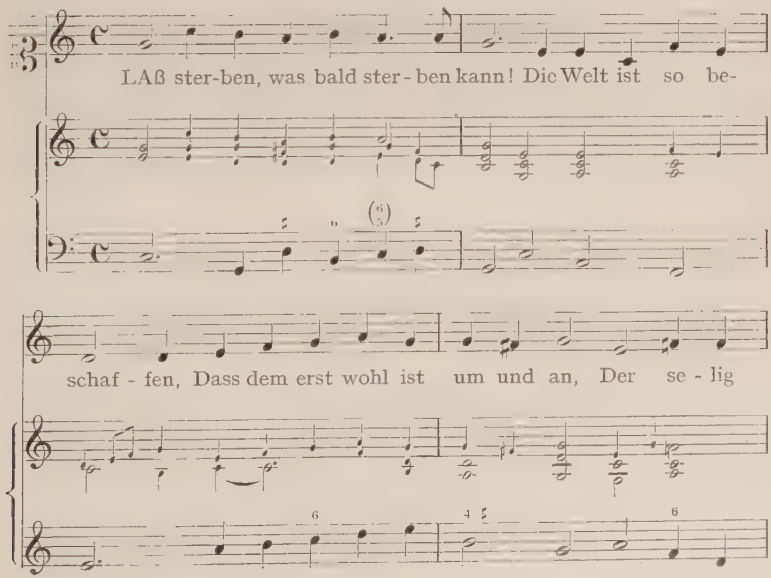
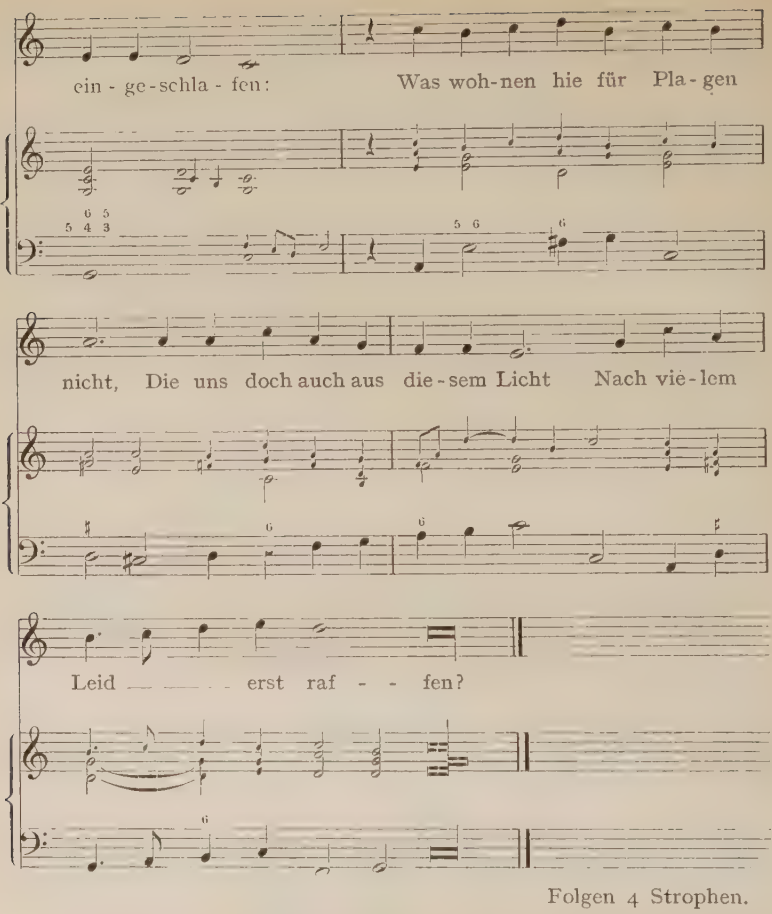
3. Ist doch jetzund nichts zu finden
Als ein' eitle Wüstenei,
Alle Bäume stehen frei
Und ohn' Laub, ja schier ohn' Rinden,
Daß man auch nichts sehen kann
Als Betrübnis um und an.

Folgen 9 Strophen.

Bey Adelicher Leichbegängnus des Wol Edelgebornen Sigissmunden, Seiner Hoch Edel Gestr. Herrl. Herrn Ahasverus von Brandten Churfl. Durchl. zu Brandenburg etc. Regiments-Rahts und Ober Marschallen hertzgeliebten Söhnleins, welches im HErrn eingeschlaffen den 27. Aprilis 1641, im 6. Jahr seines Alters.

(Siebenter Teil, Nr. 6.)

Simon Dach.

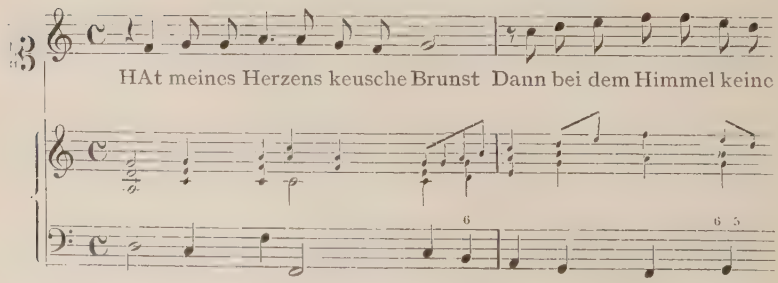
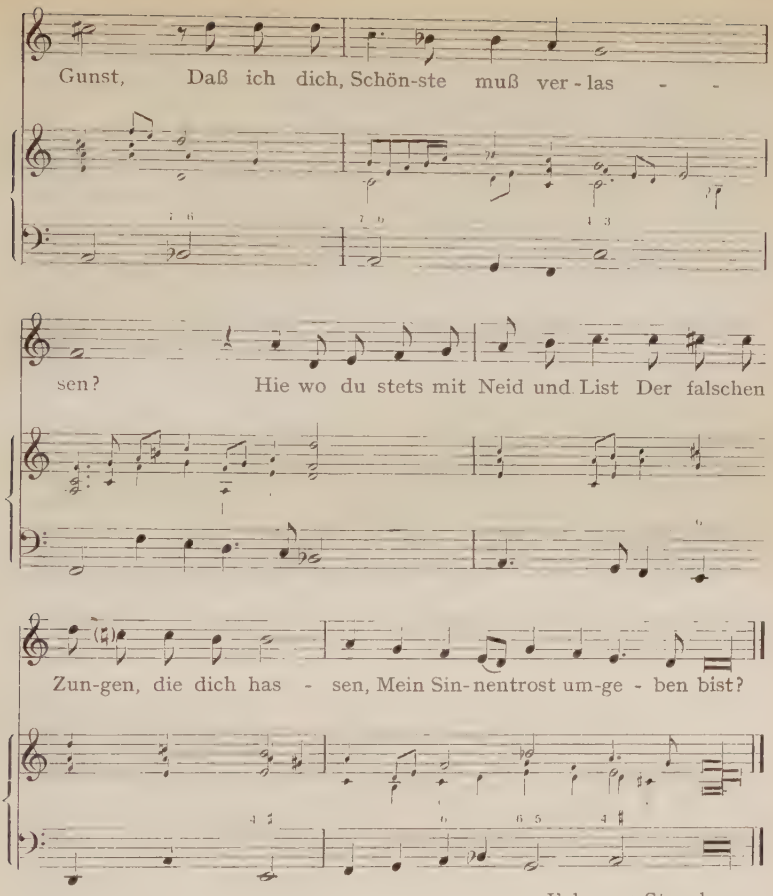


Folgen 4 Strophen.

Abschiedsliedchen.

(Siebenter Teil, Nr. 19.)

Chasmindo.



Folgen 5 Strophen.

Alberts einfache einstimmige Lieder verbreiteten sich rasch über seinen Kreis hinaus und fanden in ganz Deutschland zahlreiche Nachahmer. Mehrere, um die Mitte des 17. Jahrhunderts erschienene Liedersammlungen zeigen uns, wie rasch sich das einstimmige Lied in der deutschen Hausmusik einbürgerte. Wir finden die einfachste Form des Liedes — Melodie mit Begleitung des Generalbasses — in den Sammlungen von Gabriel Voigtländer (1642), Theobald Grummer (1642) und Filidor (1660). Am wichtigsten ist die Sammlung Voigtländers „Allerhand Oden und

Lieder, welche auff allerley als Italienische, Französische, Englische und anderen Teutsche gute Componisten, Melodien und Arien gerichtet". Sie bringt 98 Melodien, welche augenscheinlich zu jener Zeit sehr beliebt waren, da das Werk innerhalb 22 Jahren fünf Auflagen erlebte. Die Texte, welche ohne jede poetische Bedeutung sind, legte Voigtländer selbst den Melodien unter. Diese und die übrigen um die Mitte des 17. Jahrhunderts immer öfter auftauchenden Liedersammlungen stehen jedoch weit hinter Alberts Werken zurück, denn meistens beschränkten sich die Verfasser darauf, bekannten Liedern oder Instrumentalmelodien minderwertige Texte ganz handwerksmäßig anzupassen. Hin und wieder bringen jene Sammlungen auch Albertsche Lieder, jedoch nur vereinzelt, denn nach des Komponisten frühzeitigem Tode wurden seine Arien allzu schnell durch neue Elemente verdrängt und seine kurzen, frisch empfundenen Liedchen verloren ihre Wirkung gegenüber der sich immer breiter machenden, teils moralisierenden, teils galanten Richtung.

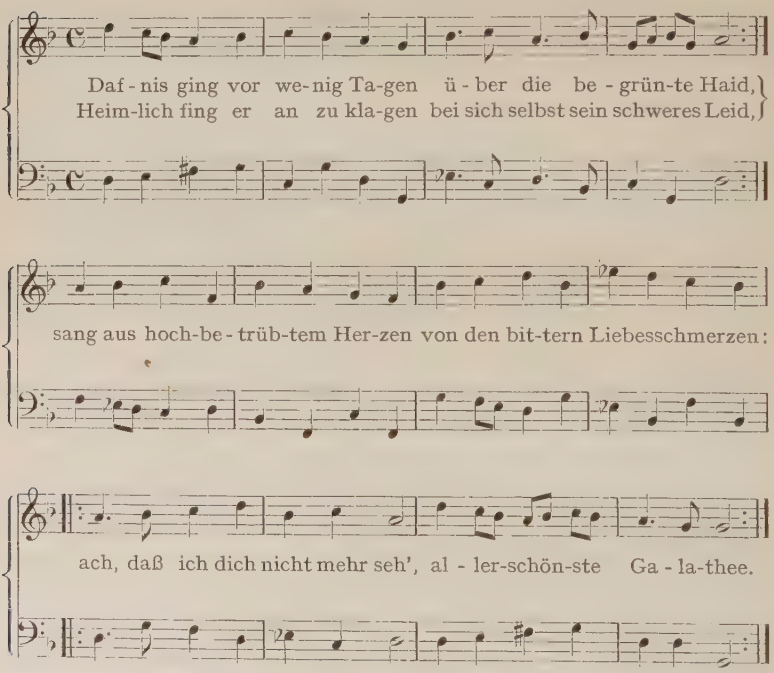
Um die Mitte des 17. Jahrhunderts bildete sich in Hamburg ein Kreis von Liederkomponisten, die in Johann Rist ihren Mäcen und eifrigsten Förderer fanden. Johann Rist, 1607 zu Ottensen geboren, war von Beruf Geistlicher und betätigte sein Interesse für Dichtkunst und Musik nur als Dilettant. Seine Verse, zumeist religiösen Inhalts, erscheinen im allgemeinen überaus dürftig, und seine Melodien sind nichts anderes als trockene, reizlose Silbenrezitation. Rist bemühte sich, die christliche Dogmatik und Moral in Verse zu schmieden und mit Hilfe der Musik in zahlreichen Sammlungen, wie „Musikalisches Seelenparadies", „Musikalische Katechismusandachten" u. a. zu verbreiten. Er wagte sich jedoch auch an galante, dem Zeitgeiste entsprechende Liebeslieder, die er in seinen Werken „Neuer Teutscher Parnaß" und „Des edlen Dafnis aus Cimbrien besungene Florabella" niederlegte. Zu vielen seiner Gedichte verfertigte Rist selbst die Melodien, anderen legte er

bekannte Kirchenmelodien unter, den größten Teil derselben jedoch ließ er von zeitgenössischen Komponisten in Musik setzen und hierin liegt sein Verdienst um die Entwicklung des Liedes.

Unter den Komponisten, welche durch Rist zur Liedkomposition angeregt wurden und sich auch selbständig betätigten, sind in erster Linie Andreas Hammerschmidt und Johann Schop zu nennen. Hammerschmidt, geb. 1612 und von 1639 bis zu seinem Tode (1675) als Organist in Zittau tätig, gehört gleich Schütz zu den Aposteln des neuen Stils und zu den bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition Deutschlands im 17. Jahrhundert. Seine Musik ist nicht so fein empfunden und schwer verständlich wie die Schütz'. Gleich diesem Meister der Kontrapunktik brachte er den Motettenstil zu neuem Ansehen und verflocht die Choralweise in das geistliche Konzert, das er mit seinen einfachen und herzenswarmen Tonsätzen dem Verständnis der Gemeinde näher brachte, hiedurch den schon sehr gelockerten Zusammenhang zwischen Kirchengesang und geistlichem Kunstgesang wiederherstellend. Sein Hauptwerk bilden die 1645 und 1658 erschienenen „Dialogi oder Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele aus den biblischen Texten zusammengezogen und componiert in 2, 3, 4 Stimmen nebenst dem basso continuo", welche ebenso wie Schütz' geistliche Konzerte die Vorstufe zu Händels Oratorien bilden. Unter Hammerschmidts zahlreichen geistlichen Liedern hat sich die innig fromme Weise „Meinen Jesum laß ich nicht" bis auf den heutigen Tag erhalten. Mit viel Geschick wandte er sich auch dem weltlichen Liede zu und bearbeitete es allerdings in der damals üblichen trockenen rezitativischen Weise, doch mit einer gewissen Frische und Natürlichkeit. Von 1643—1651 gab er in Freiberg drei Teile geistlicher und weltlicher Oden und Madrigale oder Weltliche Oden und Liebesgesänge, mit wechselnder Stimmenzahl und verschiedenen Instrumenten, heraus.

Außer Hammerschmidt hatte Rist auch den seit 1621 in Hamburg als Direktor der Ratsmusik fungierenden und als Violinspieler angesehenen Johann Schop (gest. ca. 1665) für sich gewonnen, und dieser setzte Rists „Himmlische Lieder" in Musik. Schops Melodien tragen schon ein etwas einheitlicheres Gepräge und vermeiden falsche Ruhepunkte. In der früher erwähnten Liedersammlung von Grummer sind ebenfalls Lieder von Schop veröffentlicht.

Johann Schop*).
Aus Grummers „Galathee". 1642.



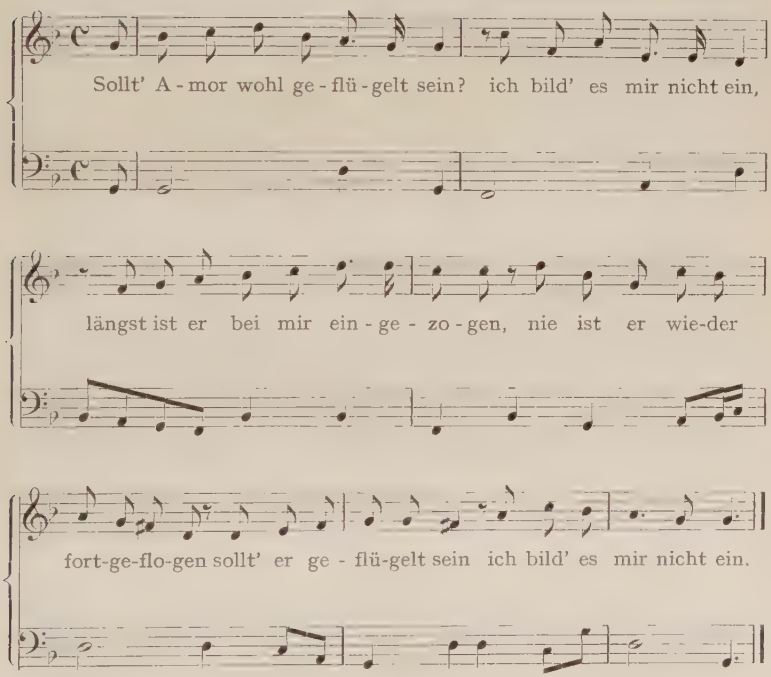
Mit ziemlich unbedeutenden Kompositionen beteiligten sich an Rists Liederwerken die beiden Lüneburger Organisten Heinrich Scheidemann (ca. 1595—1663) und Christian Flor, der Hamburger Musikdirektor Thomas Selle (1599—1663), ein tüchtiger Kontrapunktiker aber schwacher Lieder-

*) Aus K. E. Schneider a. a. O.

komponist, ferner Rists Schwager Heinrich Pape, der Organist Sigmund Theophilus Staden (1607—1655) und Michael Jacobi, der zwischen 1650 und 1666 als Kantor in Lüneburg wirkte und als eifrigster Verbreiter Ristscher Dichtung deren über hundert mit Melodien versah. Schließlich sei noch Martin Colerus (1620—1703) erwähnt, welcher auch als Urheber aller in der Filidorschen Sammlung mit M. C. bezeichneten Lieder angesehen werden kann.

Sollt' Amor wohl geflügelt sein?*)

Martin Colerus. 1660.



Von all diesen Komponisten des Hamburger Kreises verdient nur Schop wirkliche Beachtung. Wenn auch Rist die Kompositionen seiner Mitarbeiter als „fürtrefflich", „weit berühmt", ihre Melodien als „neu", „künstlich", „beweglich",

*) Aus C. F. Becker a. a. O.

„lieblich" usw. anpreist, so sind sie doch weit davon entfernt, diese Eigenschaften wirklich zu besitzen. Das ängstliche Bestreben, die Musik Ton für Ton, Silbe für Silbe den Textworten anzupassen, ebenso viele Töne zu singen, als Silben vorhanden waren, konnte nichts anderes als steifes Silbengestolper und hölzerne, monotone Deklamation hervorbringen. Die meisten jener Lieder fielen daher bald nach ihrem Entstehen wieder der Vergessenheit anheim. Eine nicht viel günstigere Kritik verdienen die gleichzeitigen, allseits beliebten Lieder religiösen Inhalts, an welche sich die Komponisten mit Vorliebe heranwagten, weil die strophische Form des geistlichen Liedes in ihrer strengen und einfachen Gliederung am leichtesten und wirksamsten zu komponieren war. In frommer Gottseligkeit und herzlicher Langweile sprießen diese Lieder allerorten üppig hervor und zeigen, weit entfernt von jeder künstlerischen Bedeutung, noch keine Spur von irgendwelchem Fortschritt. Aus der großen Reihe jener Komponisten wären die folgenden Namen herauszugreifen: der Jesuit Friedrich Spee von Lengenfeld (1591—1635) als Dichter und wahrscheinlich auch Komponist mehrerer geistlicher Liederbücher, ferner die Herzogin Sophie Elisabeth von Braunschweig, welche Glasenapps „Evangelischen Weinberg" mit Melodien versah (Wolfenbüttel 1651); auch der Organist Johann Erasmus Kindermann (1616—1655) ist mit einer großen Anzahl geistlicher Gesänge vertreten, der Musikdirektor in Berlin Johann Georg Ebeling (1637—1676) setzte Paul Gerhards „Geistliche Andachten, bestehend in 120 Liedern auf alle Sonntage usw." in Musik und Joachim Neander fügte seinen geistlichen Dichtungen selbst die erforderlichen Weisen hinzu. Einer der besten Liederkomponisten jener Zeit aber war Johann Crüger (1598—1622), Organist an der Nikolaikirche in Berlin (s. a. S. 104). Ebenso ragte Johann Wolfgang Franck (1641—1688), der als Arzt und Opernkapellmeister in Hamburg wirkte, weit über das Niveau der Mittelmäßigkeit hervor. Seine „Geistlichen Melodien" gehören zu den besten geistlichen Sololiedern jener Zeit. Ein sehr

fruchtbarer Komponist geistlicher Arien, Oden und Vokalwerke mit Instrumentalbegleitung war auch Carl Wolfgang Briegel (1626—1712), Hofkapellmeister in Darmstadt und zu den schönsten und gehaltvollsten Choralmelodien jener Zeit gehört „Wer nur den lieben Gott läßt walten", eine Schöpfung des Dichters und Musikdilettanten Georg Neumark (1621—1681). Noch müssen wir zweier tüchtiger Musiker gedenken, welche nicht nur auf dem Gebiete geistlicher Chorwerke, sondern auch als Theoretiker manches von Bedeutung geleistet haben: Johann Rudolf Ahle (1625—1673) und sein Sohn Johann Georg Ahle (1651—1706). In ihren geistlichen Liedern strebten sie nach Klarheit und Faßlichkeit der Melodie sowie nach Verständlichkeit des Satzes, um der Gemeinde das Mitsingen zu erleichtern. Auf diese Weise haben sie viele wertvolle Kirchenlieder geschaffen, so stammt z. B. die bekannte Choralmelodie „Liebster Jesu, wir sind hier" von Johann Rudolf Ahle. Wir bringen als Notenbeispiele zwei wahrhaft ansprechende geistliche Liedchen desselben Komponisten, das „Neujahrslied" („Das Jahr ist fortgelaufen") aus: „Erstes Zehn Neuer Geistlicher Arien, so mit 1, 2, 3 oder 4 Stimmen mit oder ohne Fundament sampt beygefügten Ritornellen auff 4 Violen nach belieben zu brauchen", Mühlhausen 1660 (Berlin, kgl. Bibl.) und „Was säumest du dich doch" aus „Neue Geistliche auf die Sonntage durchs gantze Jahr gerichtete Andachten mit 1, 2, 3, 4 und mehr Stimmen ... nach belieben zu brauchen" 1664 (dieses Lied findet sich als Kirchenlied im Mühlhausner Gesangbuch 1726). Über die Ausführung dieser vierstimmigen Kompositionen gibt Ahle folgende Anweisungen:

„1) Kan sie einer allein zugleich spielen und singen zu einem Fundament.

2) Mögen sie mit 2 Stimmen: als discant und Baß: mit 3 als discant, Tenor, Baß und dann mit allen 4 mit oder ohne Fundament Musicirt werden"*).

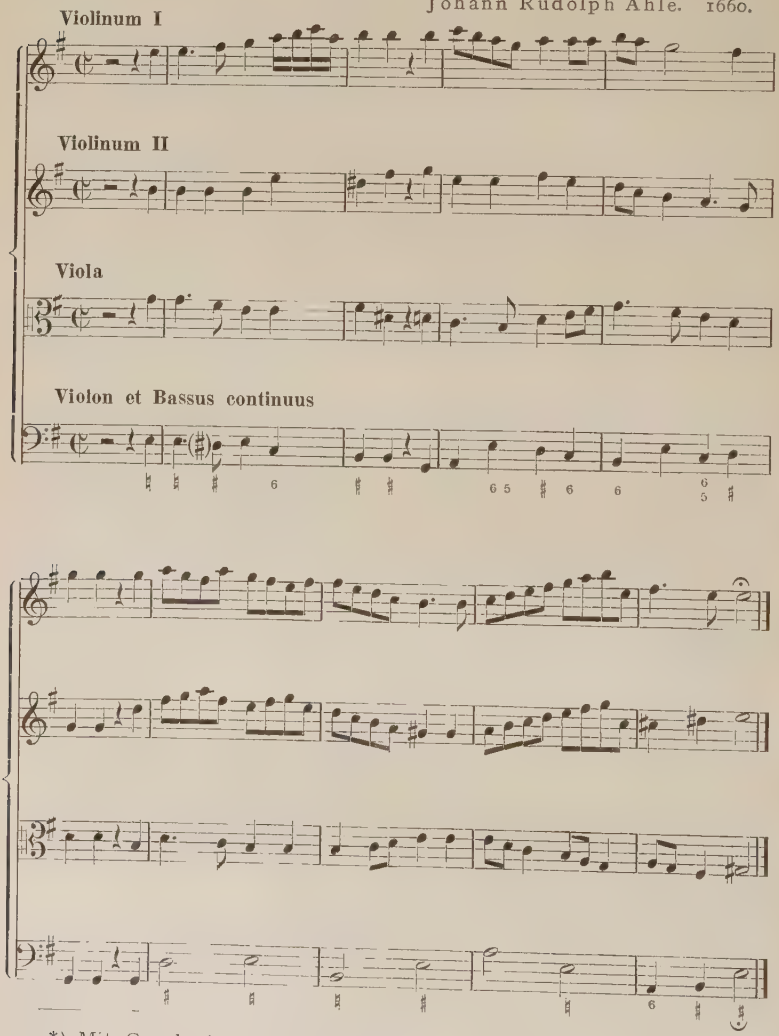
*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst", Band V, Johann Rudolf Ahles ausgew. Gesangswerke.

Neujahrslied: Das Jahr ist fortgelaufen*).

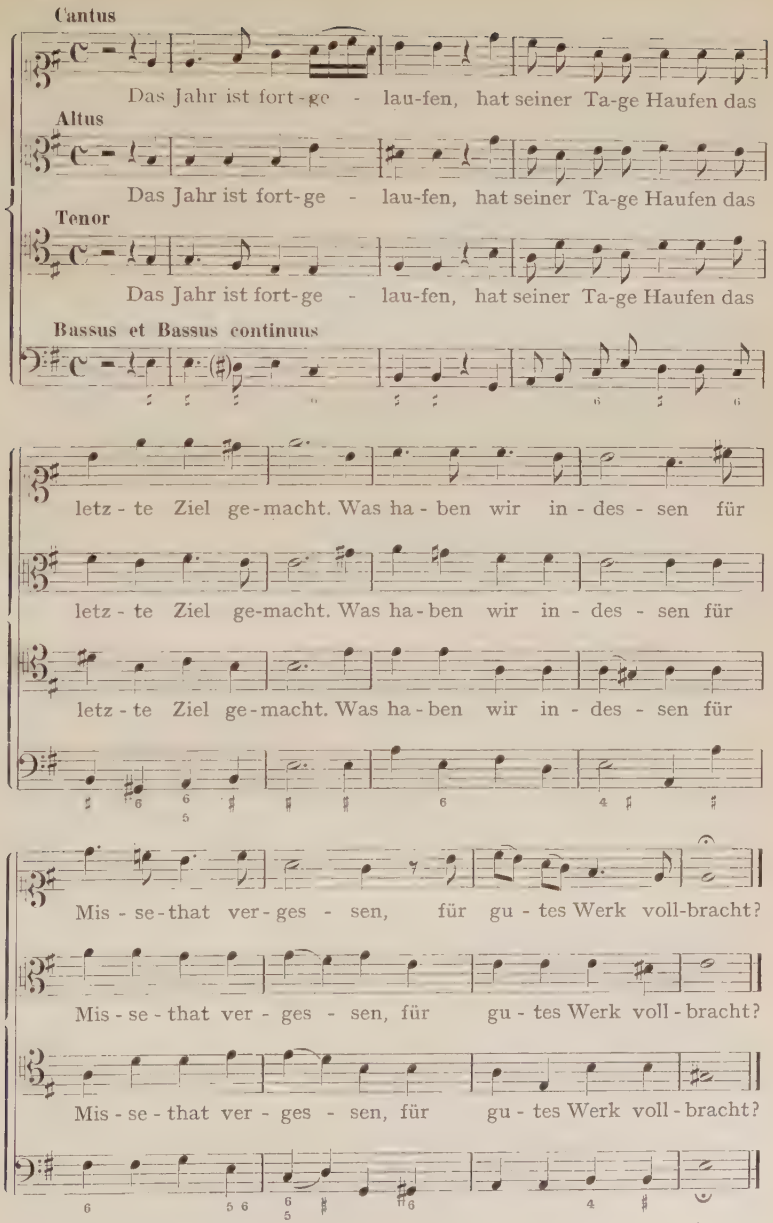
Martin Opitz.

Ritornello.

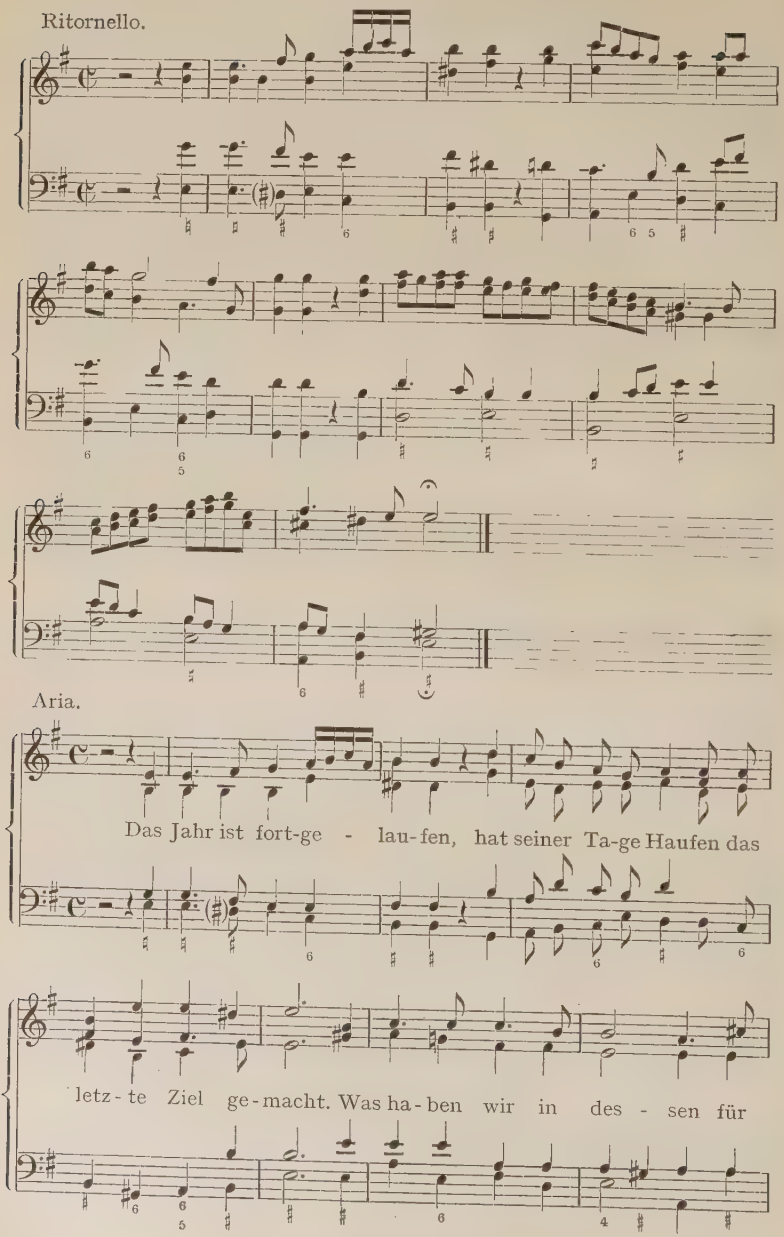
Johann Rudolph Ahle. 1660.

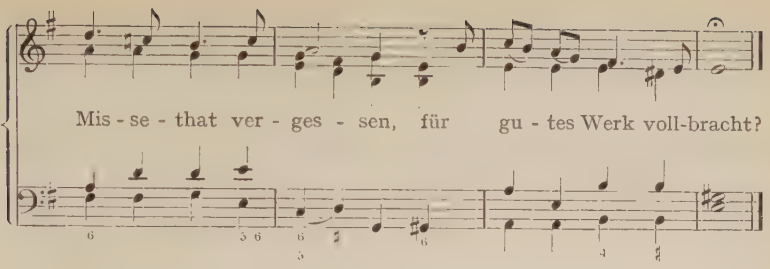


*) Mit Genehmigung der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, Leipzig, aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" V, „Johann Rudolf Ahles ausgew. Gesangswerke" von Johannes Wolf 1901. Wir geben das Lied zuerst genau dem Original entsprechend, sodann in moderne Schlüssel gebracht als Klavierauszug.

Aria.

Folgen 4 Strophen.

Klavierauszug des „Neujahrsliedes".
Von Johann Rudolph Ahle. 1660.

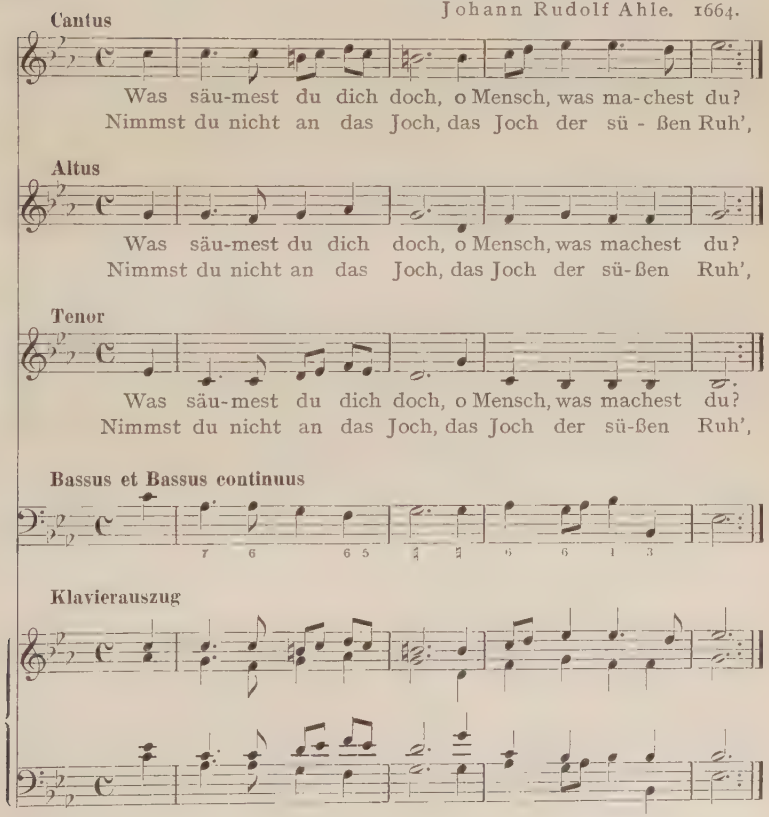




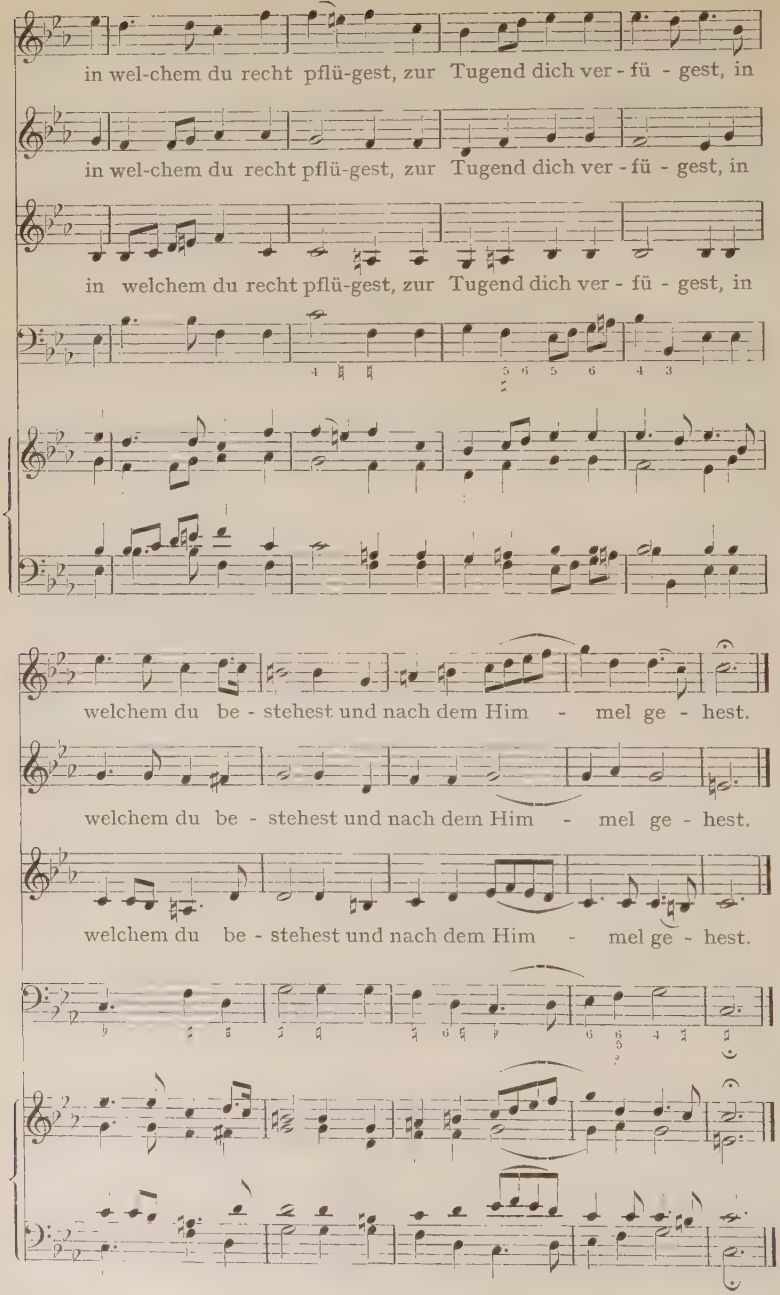
Was säumest du dich doch*).

M. Ludwig Starcke.

Johann Rudolf Ahle. 1664.



*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" a. a. O. Zur Vereinfachung wurde das Lied gleich in die modernen Schlüssel übertragen und mit einem Klavierauszug versehen.


in wel-chem du recht pflü-gest, zur Tugend dich ver - fü - gest, in
in wel-chem du recht pflü-gest, zur Tugend dich ver - fü - gest, in
in welchem du recht pflü-gest, zur Tugend dich ver - fü - gest, in
welchem du be - stehest und nach dem Him - mel ge - hest.
welchem du be - stehest und nach dem Him - mel ge - hest.
welchem du be - stehest und nach dem Him - mel ge - hest.

Ein beliebtes Auskunftsmittel der damaligen geistlichen Tonsetzer war es immer noch, wie zu Luthers Zeiten, die reizenden und gemütvollen Melodien der Volkslieder in fromme Choräle umzuwandeln. Solche mit neuen Texten versehene Lieder hießen Parodien, sie finden sich in vielen Sammlungen geistlicher Lieder und tragen neben dem religiösen Titel auch noch den profanen.

Unabhängig vom Hamburger Kreise beschäftigten sich auch in Mitteldeutschland, vornehmlich in Thüringen und Sachsen, zahlreiche Komponisten mit der neuen Form des weltlichen Liedes und versuchten bereits, dieselbe etwas lebendiger und empfindungsreicher, die Melodien etwas flüssiger zu gestalten. Unter diesen mitteldeutschen Komponisten wären Johann Rudolf und Johann Georg Ahle, sowie Georg Neumark nochmals zu erwähnen, doch fanden ihre recht gekünstelten weltlichen Gesänge weit geringere Verbreitung als ihre geistlichen Lieder. Ein Fortschritt in der Melodieführung und ein Abweichen von der steifen Silbenrezitation findet sich in Philipp Stolles schon durch punktierte Noten und Achtelfiguren belebten Liedern. Dieser setzte David Schirmers „Singende Rosen oder Liebes- und Tugendlieder" in Musik (Dresden 1654).

Als bedeutendster Nachfolger Alberts jedoch zeichnet sich Adam Krieger durch seine geschmeidigen frischen Melodien aus. Die biographischen Notizen über Krieger sind ziemlich mangelhaft; wir wissen nur, daß er 1634 in Driesen bei Frankfurt a. O. geboren wurde, den ersten Orgel- und Kompositionsunterricht von Samuel Scheidt (1587—1654) in Halle erhielt und zwischen 1650—1657 in Leipzig lebte, wo er seit 1651 als Organist an der Nikolaikirche tätig war. Nebenbei studierte er auch an der Leipziger Universität, ohne sich einem besonderen Fache zu widmen, und verkehrte viel in studentischen Kreisen. Schon in jungen Jahren scheint er einen bedeutenden Ruf als Komponist und Dichter, sowie als Klavier- und Orgelspieler genossen zu haben, so daß er um 1657 von dem Kurfürsten Johann Georg von Sachsen nach Dresden be-

rufen wurde und nach dem Tode des Hoforganisten Johann Klemm dessen Stelle erhielt. In Dresden traf Krieger mit Heinrich Schütz zusammen, doch ist nicht anzunehmen, daß er auch dessen Schüler gewesen sei, da er zu jener Zeit sich selbst schon als Meister fühlte und bereits 1657 eine Ariensammlung veröffentlicht hatte. Über die Art seines dortigen Lebens fehlen biographische Anhaltspunkte, doch scheint er, nach seinen Dichtungen zu urteilen, an Liebe, Geselligkeit und Wein viel Freude gefunden zu haben. Er starb 1666 im Alter von 32 Jahren als Kammer- und Hofmusiker in Dresden, wo sein Andenken durch folgende Grabschrift geehrt wurde*):

Bleib' stehen, Wandersmann, betrachte diese Höhle.
Hier liegt eines Künstlers Leib, dort oben ist die Seele.
Des wackern Krügers Leib, die Weltberuffne Kunst
Liegt unter diesem Stein verwandelt in den Dunst.
Tritt ja nicht weiter fort, Du habest denn Cypressen
Gestecket auf dies Grab, und lasse nicht vergessen,
Sein Ruhm, das Lob, die Kunst, der Körper war es werth,
Und schade, daß er soll nun werden zu der Erd'. —

In der Geschichte des Liedes nimmt Adam Krieger eine fast ebenso wichtige Stelle wie Albert ein, ja er hat in gewisser Beziehung das Lied noch zielbewußter in festere Formen gebracht. Während Albert in seinen Arien sich in den allerverschiedensten Arten der Liedkomposition versucht und auch vielfach zum Stile der Solokantate übergegriffen hatte, hielt Krieger auch bei solchen Texten, welche eine Erweiterung forderten, durchwegs an dem streng symmetrischen Aufbau der musikalischen Liedstrophe fest und setzte auch größere Phrasen aus kurzen Motiven zusammen. Seine Melodien sind anmutig und ungekünstelt, einfacher und geschmeidiger als jene Alberts und die Deklamation bringt in geradezu erstaunlich richtiger Weise die Textworte zur Geltung. Um den Textausdruck zu steigern, erweitert er oft seine melodischen Phrasen, bringt auch mit Geschick Koloraturen an, ohne je darüber das feste Gefüge der symmetrischen Gliederung zu verlieren. Charakteristisch für

*) Johann Gottfried Michaelis, Dressdinisch inscriptiones und Epitaphia, Dresden 1714. Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst", Band XIX.

Krieger ist die Einführung des Ritornells, eines Zwischenspieles von Streichinstrumenten, welches nach Absingen der einzelnen Liedstrophen in den Zwischenpausen gespielt wurde. Die Mehrzahl seiner Arien ist einstimmig mit Generalbaßbegleitung, doch finden sich auch wirkungsvolle Wechselgesänge und einige mehrstimmige Arien. Zwei noch erhaltene kantatenartige Manuskriptkompositionen religiösen Inhalts lassen darauf schließen, daß Krieger auch als Kirchenkomponist und Kontrapunktiker Bedeutendes geleistet habe. Auf bleibenden Nachruhm scheint er keinen Wert gelegt zu haben, denn von seinen zahlreichen Werken veröffentlichte er nur eine einzige Ariensammlung (1657). Erst nach Kriegers Tode sammelte sein Freund, der kurfürstliche Bibliothekar David Schirmer alle im Freundeskreise auffindbaren Lieder und veröffentlichte sie 1667 und in ergänzter Neuauflage 1676. Auf diese Sammlung und auf ein von dem Studenten Clodius geschriebenes Liederbuch allein gründet sich Kriegers musikgeschichtliche Bedeutung, denn fast alle anderen Werke, sowie auch die von ihm selbst herausgegebene Ariensammlung sind verloren gegangen.

Die von Schirmer veröffentlichte Ariensammlung wurde 1905 im XIX. Band der „Denkmäler deutscher Tonkunst" (Erste Folge) von Alfred Heuß im Neudruck herausgegeben und wir entnehmen derselben*) mehrere Notenbeispiele**).

Wie die meisten Komponisten jener Zeit, hat auch Adam Krieger viele Gelegenheitskompositionen „auf Bestellung" geliefert, andererseits jedoch scheinen viele Arien eigenes Empfinden auszusprechen, welcher Eindruck noch

*) Mit Genehmigung der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, Leipzig.

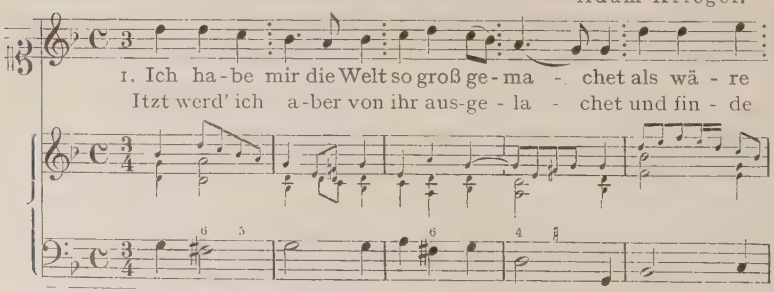
**) Heuß teilt in seinem Neudruck die Arien Kriegers in der Originalfassung mit (Singstimme [in den Violinschlüssel übertragen] und bezifferter Baß) und setzt unter jede Notenzeile die vollständig ausgeschriebene Klavierbegleitung in kleineren Notenköpfen. Auf diese Weise erscheint der Baß zweimal vollkommen gleich notiert (den Noten nach), einmal mit der Bezifferung, einmal ohne dieselbe. Der Einfachheit halber geben wir den Baß hier nur einmal in der ursprünglichen Fassung mit Bezifferung wieder und stellen zwischen denselben und die Singstimme die von Heuß gegebene Ausführung des Generalbasses in kleineren Notenköpfen. Auf diese Weise wird die Anordnung erreicht, welche bei den Arien Alberts von Bernouilli durchgeführt ist.

durch den Umstand erhöht wird, daß Krieger stets sein eigener Dichter war. Zumeist sind es leidenschaftdurchglühte Liebeslieder, teils melancholisch, teils schmachtend und von einer, selbst für das 17. Jahrhundert ziemlich gewagten Ungeniertheit. Lieder voll kecken Humors, wie z. B. das reizende „Zusatz" sind für Krieger besonders charakteristisch, ebenso wie die ausgezeichneten Trinklieder, die in Wort und Ton die weinselige Stimmung prächtig zum Ausdruck bringen. „Rinckauer Wein der schmeckt recht rein" und „Der Rheinsche Wein tanzt gar zu fein" sind vortreffliche Beispiele dieser Art. Solch frische, flotte Lieder, ebenso wie „Eilt, ihr lieben Wäschermädgen" scheinen für die Studentenversammlungen geschrieben worden zu sein, bei welchen wohl auch die einstimmigen Arien im Chor gesungen wurden, worauf in den Zwischenpausen die Studenten zu den Instrumenten griffen und die Ritornelle ausführten. In unseren Notenbeispielen geben wir auch einige Liebeslieder, unter welchen „Adonis' Tod bringt mich in Not" als für jene Zeit überraschend gut deklamiert, warm empfunden und wohlklingend hervorzuheben ist. An der Spitze der Ariensammlung stehen zwei ernste Lieder, deren gehaltvolle Melodien Krieger zur Ehre gereichen. Unser Beispiel „Die Pracht der Welt vergeht und fällt" ist eines derselben.

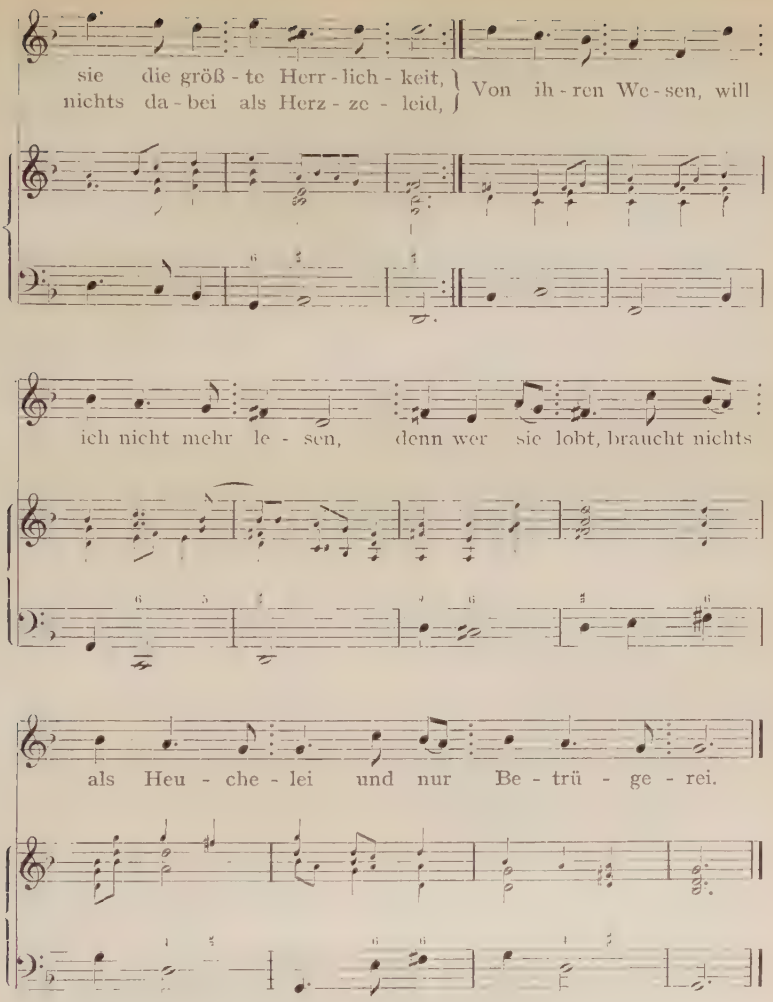
Die Pracht der Welt vergeht und fällt.

(Aria 2 aus dem „ersten Zehn".)*)

Adam Krieger.



*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst", Band XIX, Arien von Adam Krieger, herausgegeben von Alfred Heuß, mit Genehmigung der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, Leipzig.



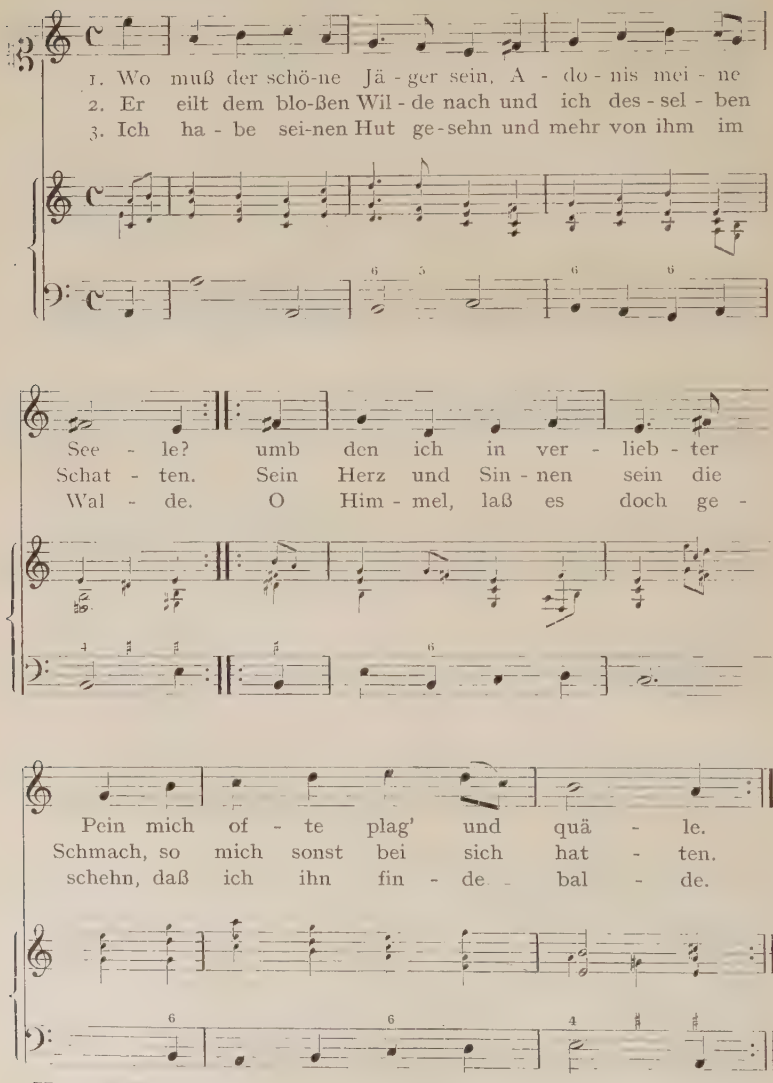
Folgt Ritornello, sodann die 2. Strophe:

Wie viel wohl haben sich bei ihr verschrieben,
Auf Leib, Gut, Blut und Mut und zugesagt
Sie wollten niemand mehr, als sie nur lieben,
Weil ihnen ihre Lust so wohl behagt.
Wornach sie trachten,
Will ich nicht mehr achten,
Denn endlich bringt sie nichts als Weh und Ach!
Und lauter Ungemach.

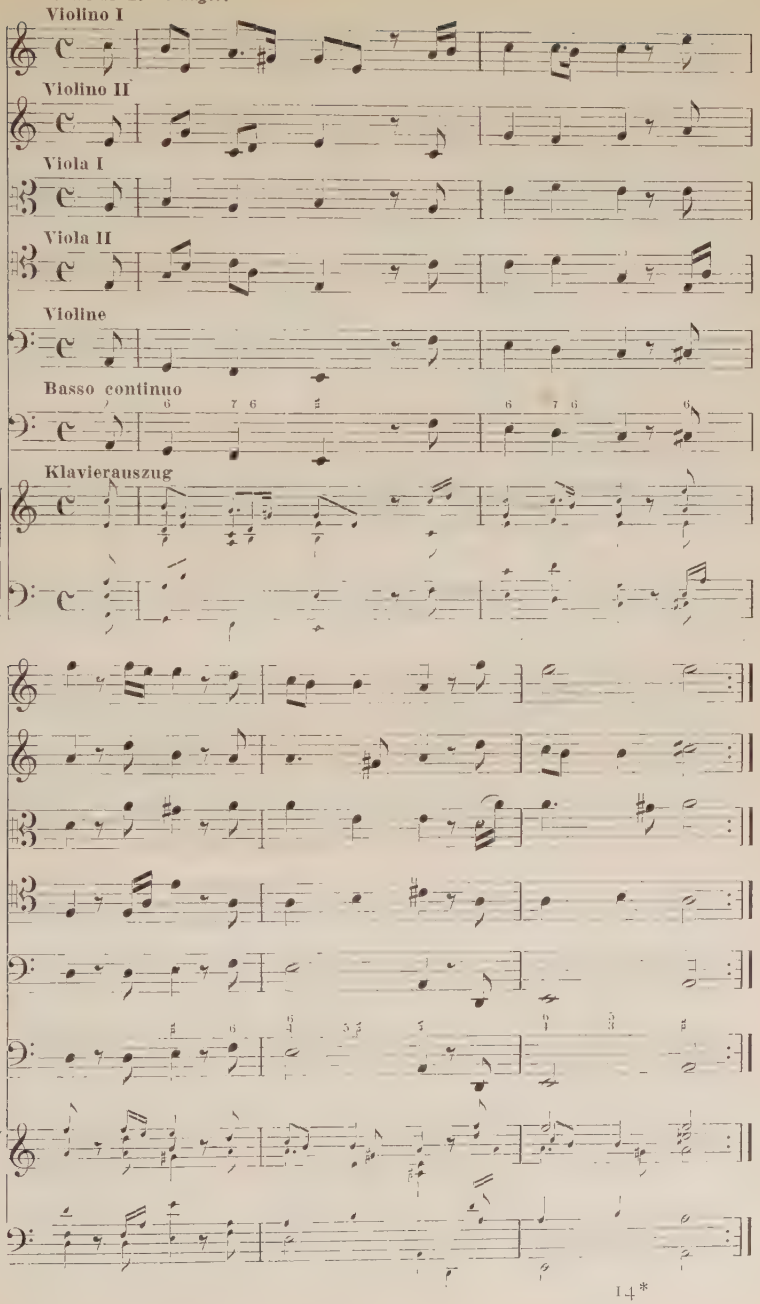
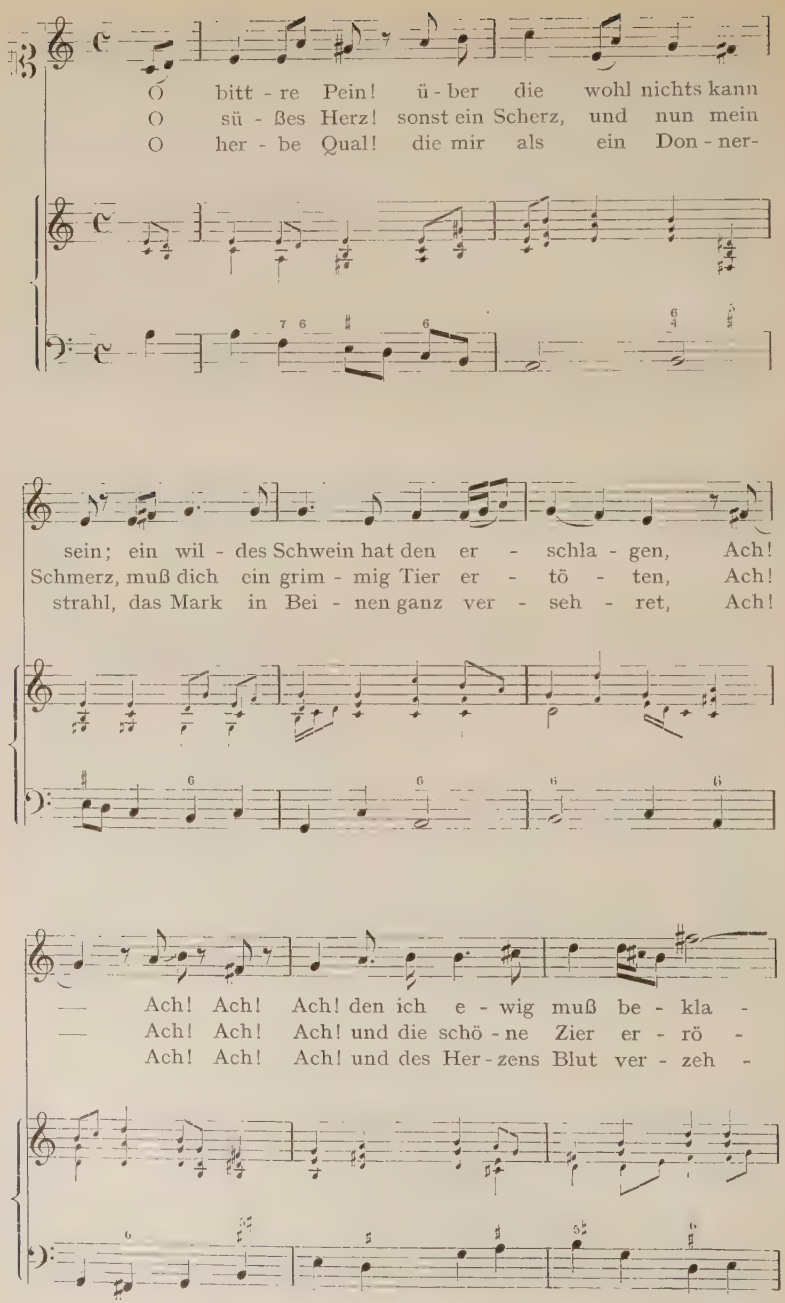
und weitere 4 Strophen.

Adonis Tod bringt mich in Not.

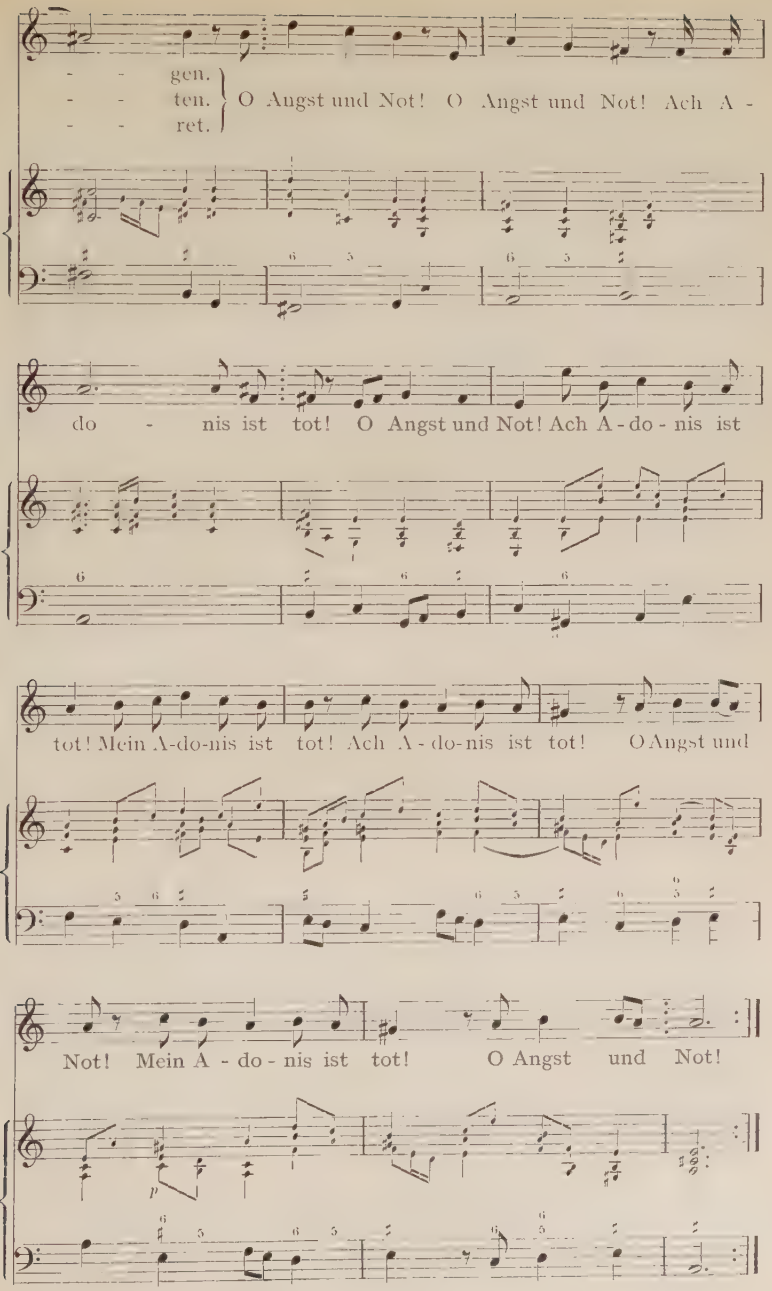
(Aria 5 aus dem „ersten Zehn“.)*)

Adam Krieger.

*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst“ a. a. O. Bei dem Ritornello wurde die von Heuß gegebene Ausführung des Generalbasses weggelassen und an deren Stelle ein Klavierauszug der fünf Instrumentalstimmen gesetzt, welcher es ermöglichen soll, das Ritornello auf dem Klavier zu spielen.

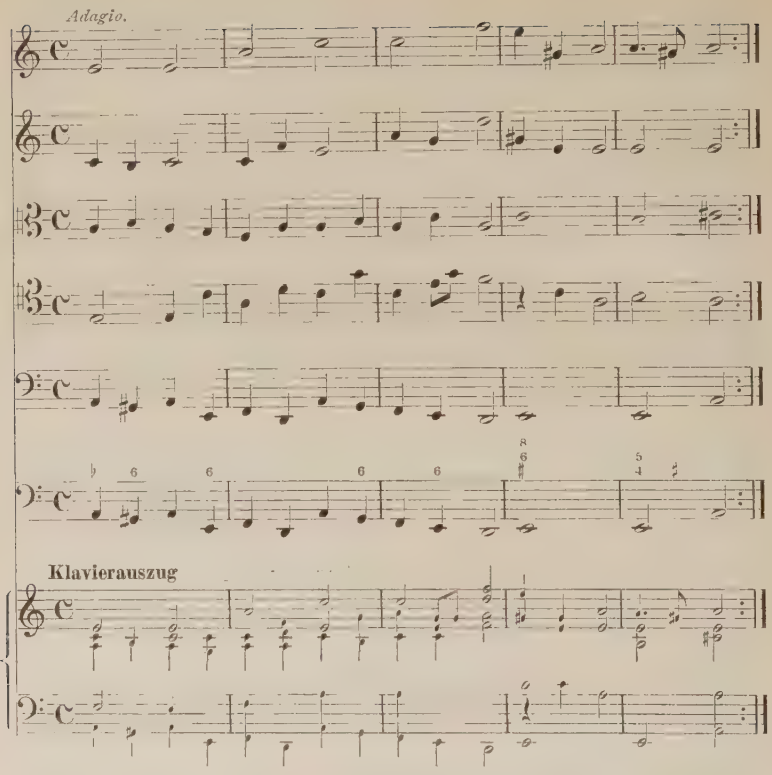
Ritornello I. *Adagio.*



O bitt - re Pein! ü - ber die wohl nichts kann
O sü - ßes Herz! sonst ein Scherz, und nun mein
O her - be Qual! die mir als ein Don - ner-
sein; ein wil - des Schwein hat den er - schla - gen, Ach!
Schmerz, muß dich ein grim - mig Tier er - tö - ten, Ach!
strahl, das Mark in Bei - nen ganz ver - seh - ret, Ach!
— Ach! Ach! Ach! den ich e - wig muß be - kla -
— Ach! Ach! Ach! und die schö - ne Zier er - rö -
Ach! Ach! Ach! und des Her - zens Blut ver - zeh -


- - gen.
- - ten.
- - ret.
O Angst und Not! O Angst und Not! Ach A -
do - nis ist tot! O Angst und Not! Ach A - do - nis ist
tot! Mein A-do-nis ist tot! Ach A - do-nis ist tot! O Angst und
Not! Mein A - do - nis ist tot! O Angst und Not!

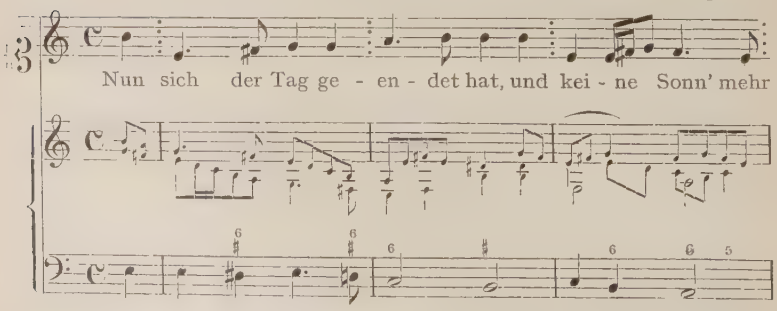
Ritornello II.



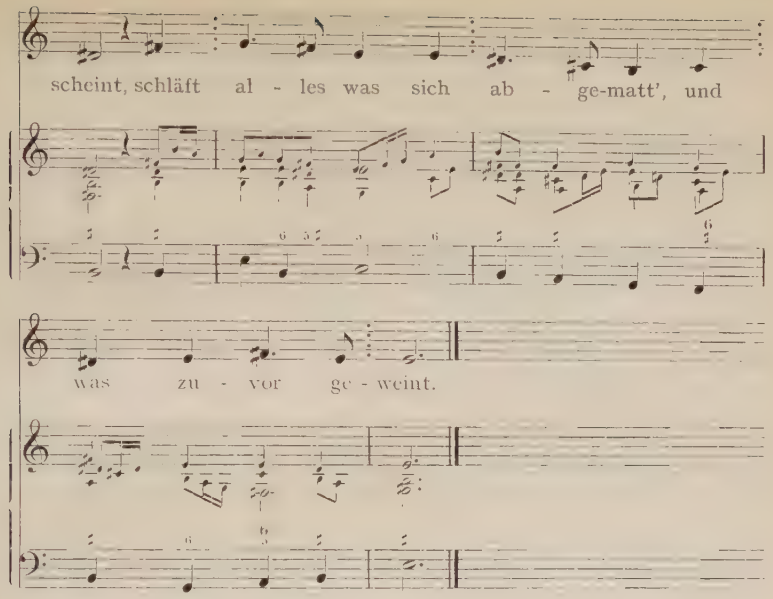
Der Liebe Macht herrscht Tag und Nacht.

(Aria 8 aus dem „ersten Zehn".)*)

Adam Krieger.



*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" a. a. O.



Folgt Ritornello, sodann

2. Nur ich, ich gehe hin und her,
Und suche, was mich quält,
Ich finde nichts als ohngefehr
Das, was mich gar entseelt.

3. Ihr Sternen hört zwar meine Not,
Ihr helft mir aber nicht,
Wenn euer Einfluß macht mich tot
Und blendet mein Gesicht.

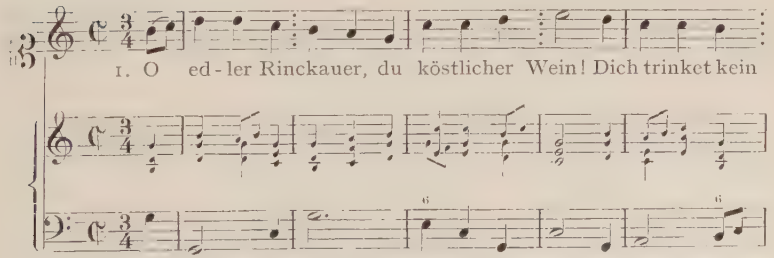
4. Ihr schickt mir wohl die Liebe zu
Und zeigt mir ihren Schein,
Durch den ich Armer, ohne Ruh,
Muß stets gequälet sein

und weitere 6 Strophen.

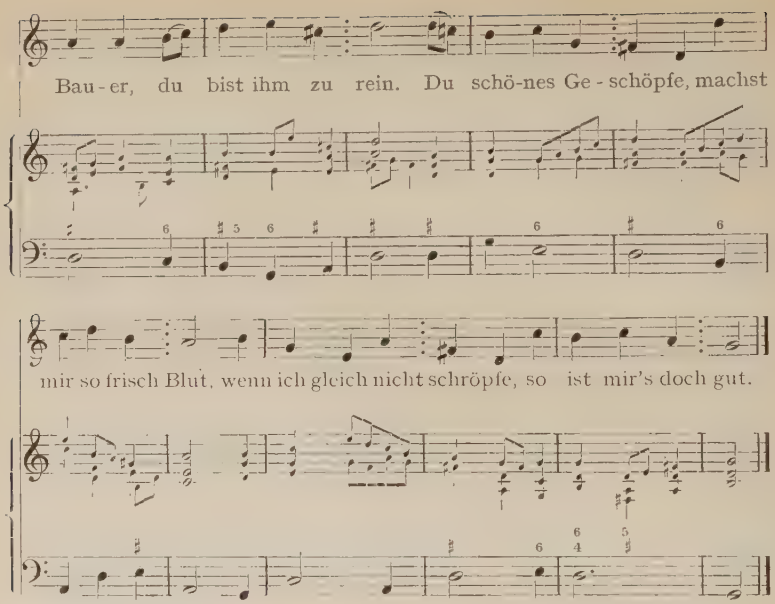
Rinckauer Wein der schmeckt recht rein.

(Aria 3 aus dem „dritten Zehn".)*)

Adam Krieger.



*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" a. a. O.



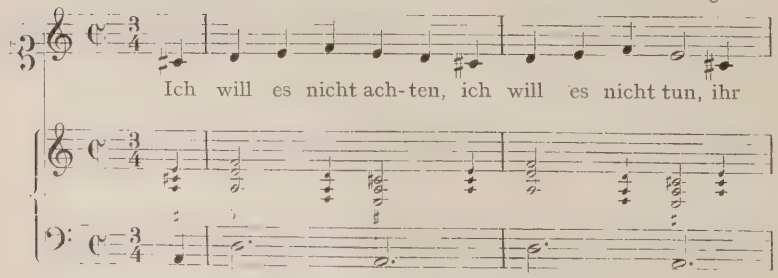
Folgt Ritornello, sodann 10 Strophen und die

Schlußstrophe Nr. 12: Drüm komm mein Rinckauer
Du köstlicher Wein:
Du wirst mir nicht sauer,
Du schmeckst mir noch fein
Du würzest mein Leben,
Ich bin dir recht gut,
Dir bleibt auch ergeben
Mein ehrliches Blut.

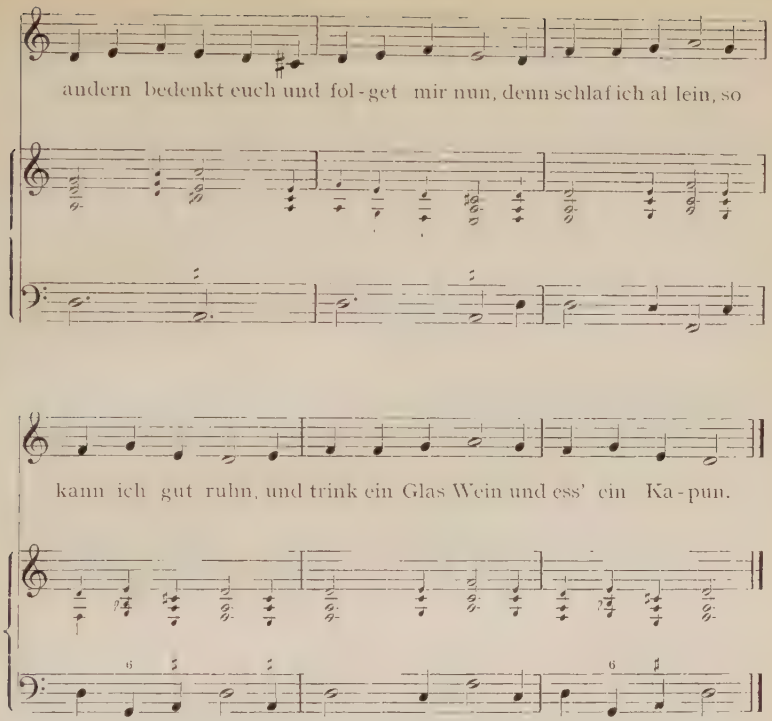
Zusatz.

(Aria 6 aus dem „dritten Zehn".)*)

Adam Krieger.



*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" a. a. O.



Folgt Ritornello, sodann

2. Und wenn ich gegessen,
So trink ich mit Lust,
Die mir und uns allen
Am besten bewußt.
Kömmt mir was in Schlund,
So hat es die Brust
Durch Hals und durch Mund,
Bald von sich gehust'!

3. Und wenn ich gehustet,
So bin ich schon rein,
Da schmeckt mir dann wieder
Ein guter Trunk Wein;
Den flöß ich mit Macht
Zum Halse hinein,
Wenn man mich auslacht,
So bin ich allein.

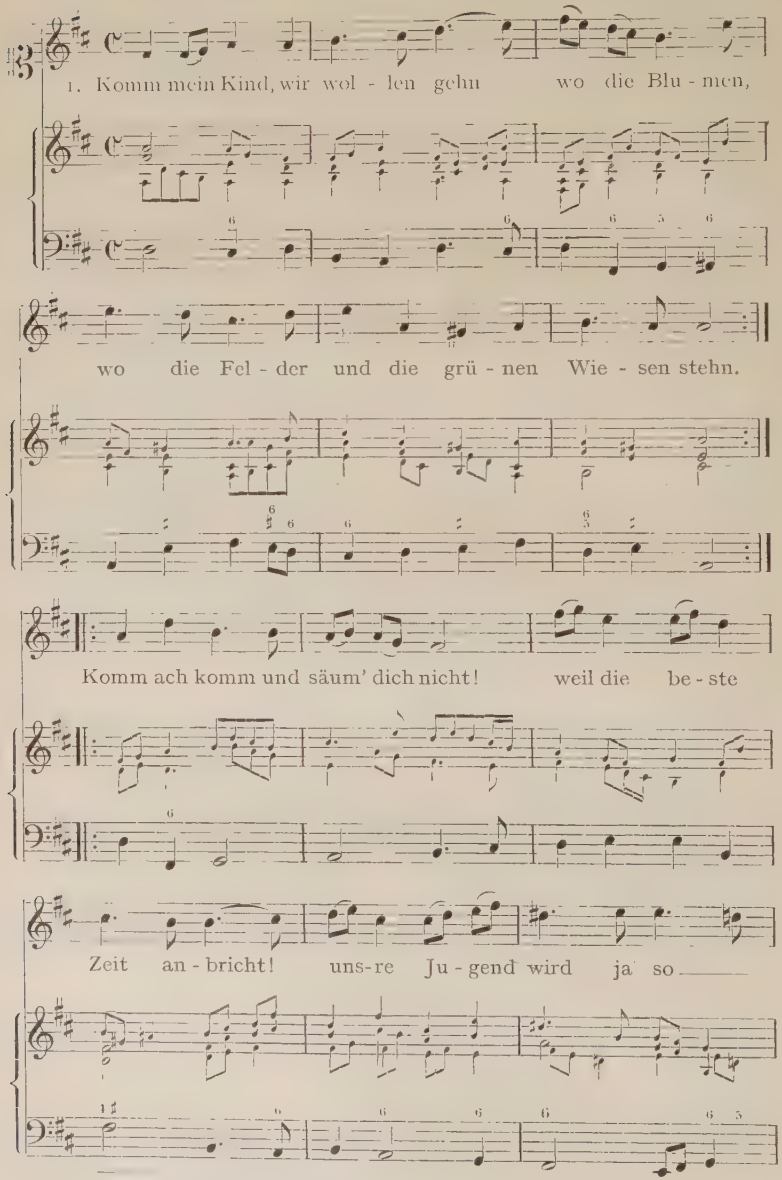
4. Alleine mit Weine
Macht schlechtes Geschrei,
Drum nehm ich noch manchen
Schluckbruder darbei.
Da trinken wir aus,
Ohn allerlei Scheu
Und machen den Schmaus
Bald wieder aufs Neu!

und noch weitere 2 Strophen.

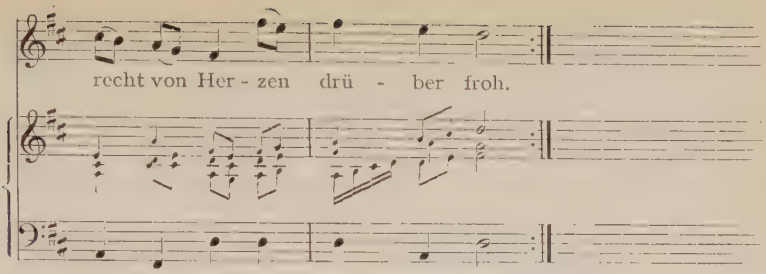
Des Frühlingszeit bringt Lust und Freud.

(Aria 7 aus dem „dritten Zehn".)*)

Adam Krieger.



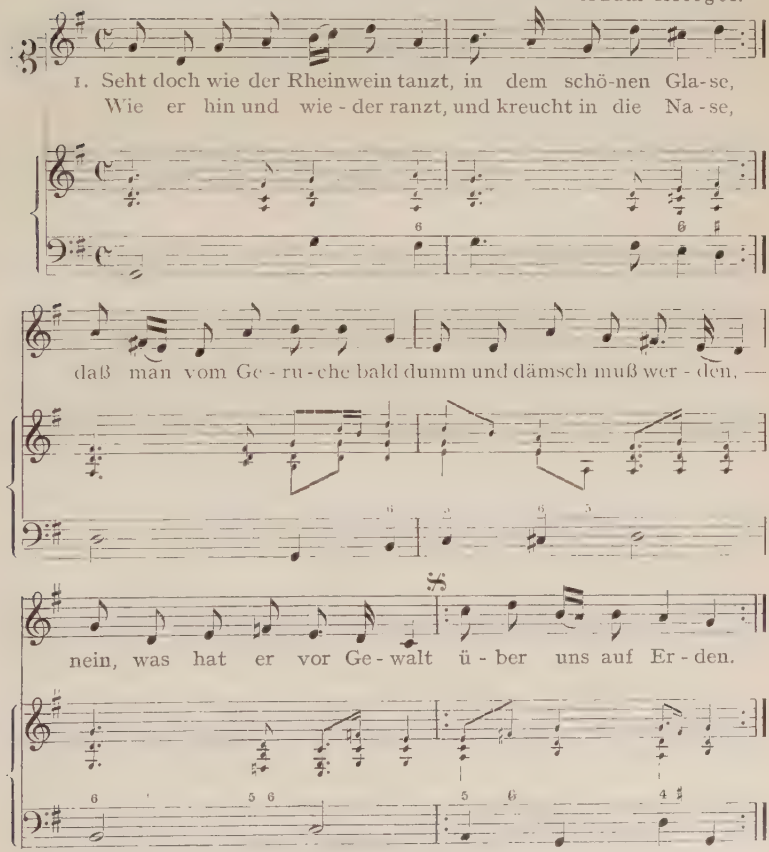
*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" a. a. O.



Folgt Ritornello, sodann noch 5 Strophen.

Der Rheinische Wein tanzt gar zu fein.

(Aria 3 aus dem „fünften Zehn".)*)

Adam Krieger.

*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" a. a. O.

Folgt Ritornello, sodann

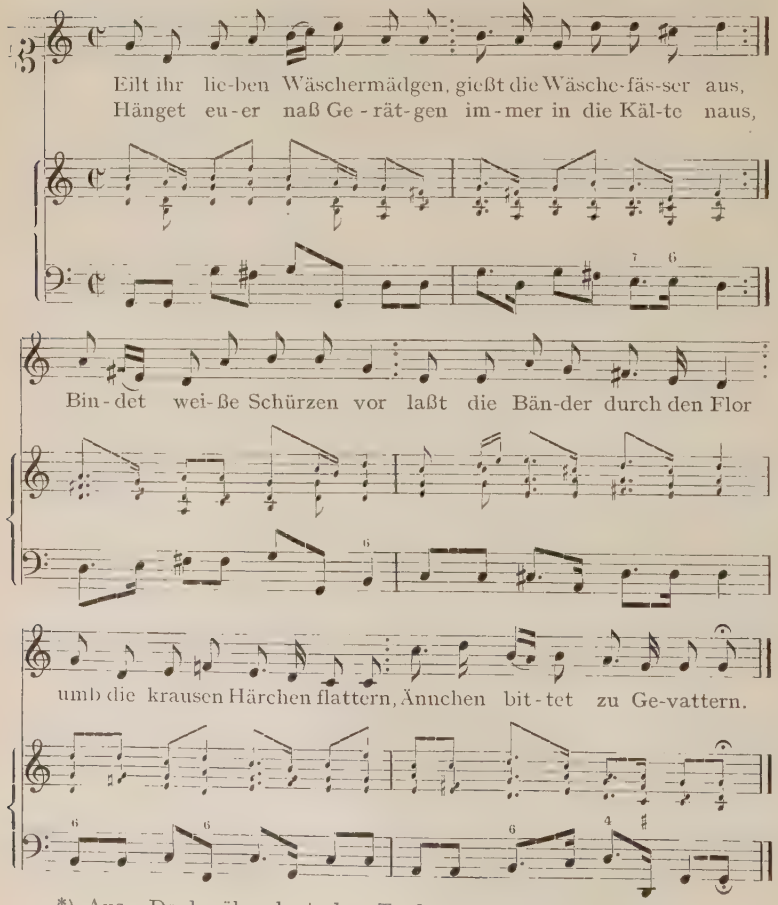
2. Lieber Rheinwein küsse mich,
Mit verliebten Scherzen,
Ich hingegen werde dich
Weidlich wieder herzen.
Drücke doch die beste Kraft
Von der Berge Klippen,
Nämlich deinen Rebensaft
Dicht an meine Lippen.

Sodann weitere 3 Strophen und ... Schlußstrophe (6):

6. Nun so tanz mein lieber Wein
Tanz in deinem Glase,
Tanze, weil wir lustig sein,
Tanz auch in die Nase.
Durch die Nase tanze fort,
Wo du hin kannst kommen,
Und so wird uns auf dein Wort
Alles Leid entnommen.

Eilt ihr lieben Wäschermädgen.

(Aus „Anhang" Adam Kriegers Lieder aus dem Liederbuch des Studenten Clodius.) *)



*) Aus „Denkmäler deutscher Tonkunst" a. a. O.

Folgen noch 5 Strophen.

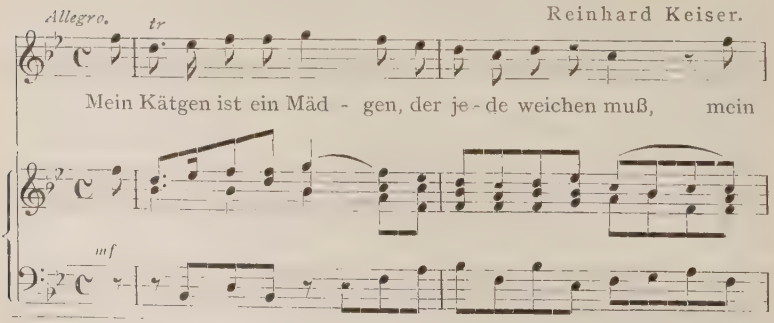
3. Putzet Euch ihr Klöppelmädgen,
Wascht die Hand und laufet frisch,
Schmeißet die zerstochen Blättgen
Mit dem Fuße hintern Tisch.
Macht der Possen nicht zu viel,
Welche gerne plaudern will,
Die mag übermorgen schnattern,
Ännchen bittet zu Gevattern.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts griff auch in Deutschland der Einfluß jener großen Musikreform mächtig um sich, welche in Italien ganz neue Kunstformen gezeitigt und zur Blüte gebracht hatte. Der um 1600 in Florenz aufgekommene dramatisch-rezitativische Stil hatte sich einerseits durch die genialen Schöpfungen der Monteverde, Cavalli und Cesti zur Oper herangebildet, andererseits im geistlichen Drama und geistlichen Konzert mehr und mehr die Formen unseres heutigen Oratoriums angenommen. Beide Kunstgattungen waren durch Heinrich Schütz nach Deutschland verpflanzt, anfangs aber noch wenig gepflegt worden. Nun wandte sich ihnen allmählich das Interesse aller Künstler zu, denn ihre großen Formen gestatteten die glanzvollste Entfaltung musikalischer Schaffenskraft, ihre Arien, Duette, Terzette, Rezitative und Chöre eröffneten die weitgehendsten Möglichkeiten zur Aussprache subjektiven Empfindens. Solch reichen, vielgestaltigen Formen gegenüber mußte das kleine Lied verblassen und die Folge davon war, daß die großen Meister es jahrzehntelang vollständig beiseite ließen oder nur nach ihren Zwecken umgestalteten. Ganz besonderer Beliebtheit erfreute sich die Form der Solokantate, welche schon Alberts Liedkomposition beeinflußt hatte und nun immer öfter an Stelle des Liedes trat. Die ursprüngliche Strophenform des Liedes wurde ins Wesenlose auseinandergezogen, denn unter dem Einfluß der Kantate und Oper hatte das Streben nach prägnanter Individualisierung zu der Ansicht geführt, daß jede Strophe der Dichtung ihre eigene Melodie haben müsse. Hiedurch erhielt das Lied allerdings breitere und freiere Formen, verlor jedoch mehr und mehr seinen ursprünglichen Charakter, sein schlichtes, volksmäßiges Ge-

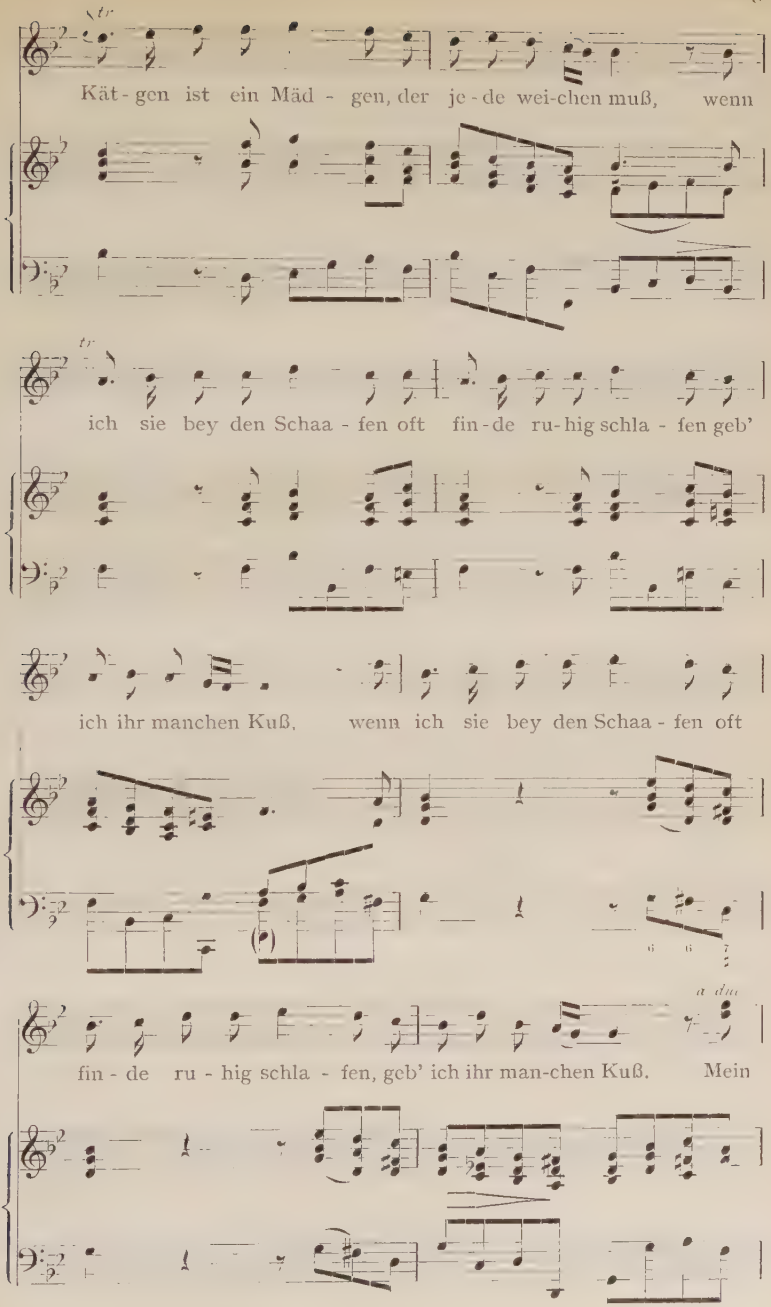
präge. Schon in den Kompositionen der beiden Ahle hatte sich dieser Einfluß gezeigt, noch deutlicher trat er in den Werken der Brüder Johann Philipp (1649—1725) und Johann Krieger (1652—1735) zutage, obzwar sie in ihren weltlichen Liedern entschieden nach Einfachheit strebten. Johann Philipp Kriegers Schaffen konzentrierte sich überhaupt zumeist auf die Oper, und die von ihm veröffentlichten, sehr künstlich durchgeführten Arien waren seinen Opern entnommen; Johann Krieger, ein bedeutender Organist und Orgelkomponist, gab 1684 eine Sammlung von Liedern unter dem Titel „Musikalische Ergetzlichkeit" heraus, die aus drei Teilen, „geistliche Andachten", „politische Tugendlieder" und „theatralische Sachen", bestand und in den weltlichen Liedern noch eine gewisse Schlichtheit zeigt, während die geistlichen Gesänge vollständig den italienischen Einfluß verraten. Reinhard Keiser (1674—1739) gestaltete den wesentlich liedartigen Gesang der ersten deutschen Singspiele zur Opernarie um, indem er die Liedform erweiterte und sowohl in seinen Opern als Kantaten vorwiegend das lyrisch-dramatische Element zur Geltung brachte. Seiner großen melodischen Begabung war es zu danken, daß die Arien seiner Opern trotzdem so anziehend und volkstümlich blieben, daß viele derselben den günstigsten Einfluß auf die pätere Liedkomposition nehmen konnten.

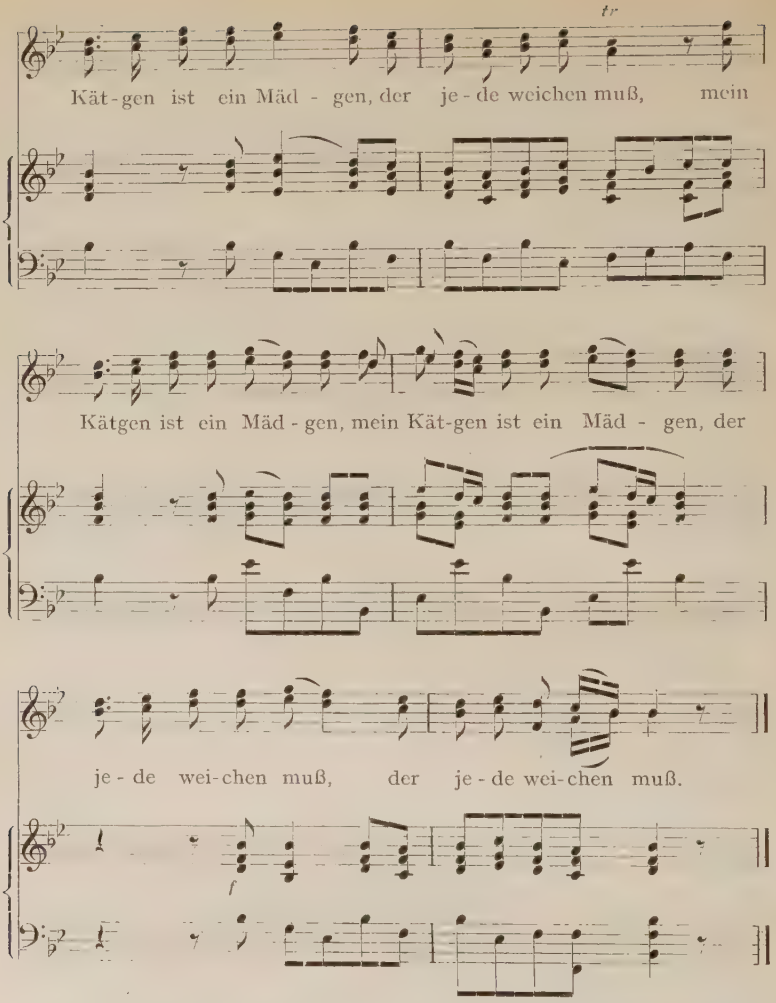
Mein Kätgen ist ein Mädgen*).

Aus der Oper „Crösus" (1711).



*) Aus H. Leichtentritt a. a. O.


Kät - gen ist ein Mäd - gen, der je - de wei-chen muß, wenn
ich sie bey den Schaa - fen oft fin - de ru - hig schla - fen geb'
ich ihr manchen Kuß, wenn ich sie bey den Schaa - fen oft
a due
fin - de ru - hig schla - fen, geb' ich ihr man-chen Kuß. Mein



Nicht allein dem italienischen, auch dem französischen Einfluß war das deutsche Lied zu jener Zeit unterworfen, wenngleich in viel geringerem Maße. Mit der immer mehr um sich greifenden Nachahmung französischer Sitten und Gebräuche war auch die französische chanson nach Deutschland gekommen und die leichte Grazie dieser, oft dem Vaudeville entnommenen, heiter tändelnden Gesangsstücke ließ die deutschen Lieder schwerfällig und unsanglich erscheinen.

Die chanson verbreitete sich daher rasch und auch deutsche Komponisten befaßten sich gerne mit dieser Kunstform.

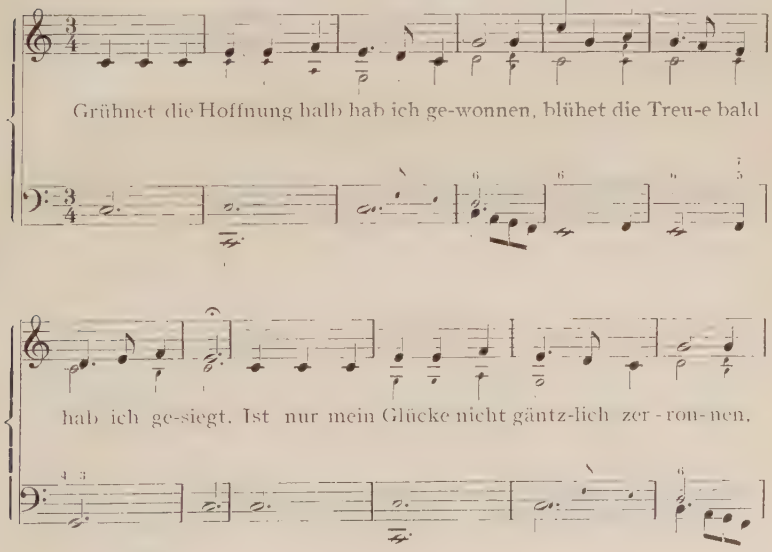
So trat das einfache, einstimmige deutsche Lied mit Begleitung des Generalbasses gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer mehr in den Hintergrund, und was zu jener Zeit unter dem Namen „Lied" erschien, war entweder der Opernarie oder der geistlichen und weltlichen Kantate entlehnt. Nur zwei bedeutendere Meister pflegten noch das einfache Strophenlied mit Generalbaßbegleitung, Jakob Kremberg und Philipp Heinrich Erlebach. Ersterer, geboren um 1650, zeigt in seinen 1689 erschienenen Arien „Musicalische Gemüthsergetzungen" noch gesunden, erfreulichen Sinn für Melodie, ohne etwas Hervorragendes geleistet zu haben.

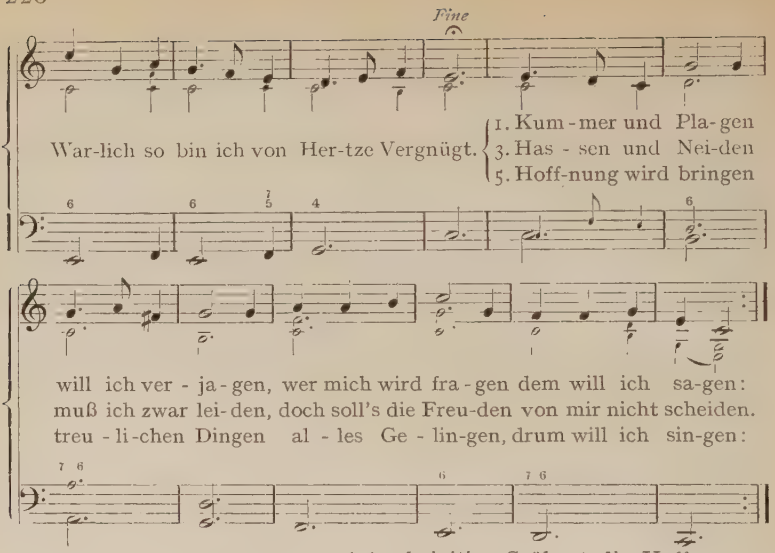
Grühnet die Hoffnung*).

Aria und Poesie de Jac. Kremberg.

(Kleine Füllnoten zugesetzt.)

Jacob Krembergs „Musicalische Gemüths-Ergötzung", S. 22. Dresden 1689.



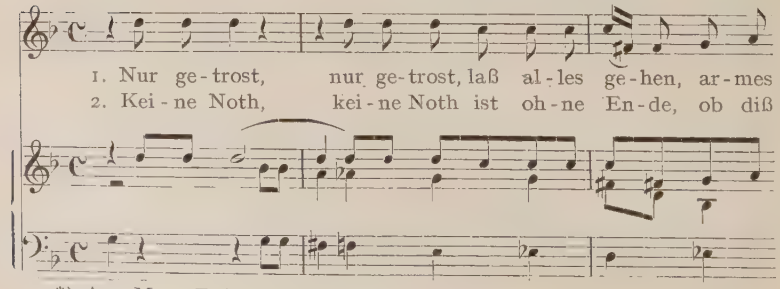
*) Aus Max Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Mit Genehmigung des Verfassers und der Verlagsfirma J. G. Cottas Nachfolger.

repetat. ab initio: Grühnet die Hoffnung.
(Im ganzen 5 Strophen.)

Weit bedeutender war Erlebach. Geboren 1657, studierte er den Lullyschen Stil in Paris und bekleidete von 1683 bis zu seinem Tode (1714) das Amt eines Hofkapellmeisters in Rudolstadt. Seine Lieder zeichnen sich durch eine besondere Innigkeit und Eigenart der Melodik aus und gehören zu den besten, welche in jener Zeit der Verflachung geschrieben wurden. Unser Notenbeispiel „Nur getrost" zeigt eine eindrucksvolle, warm empfundene Melodie.

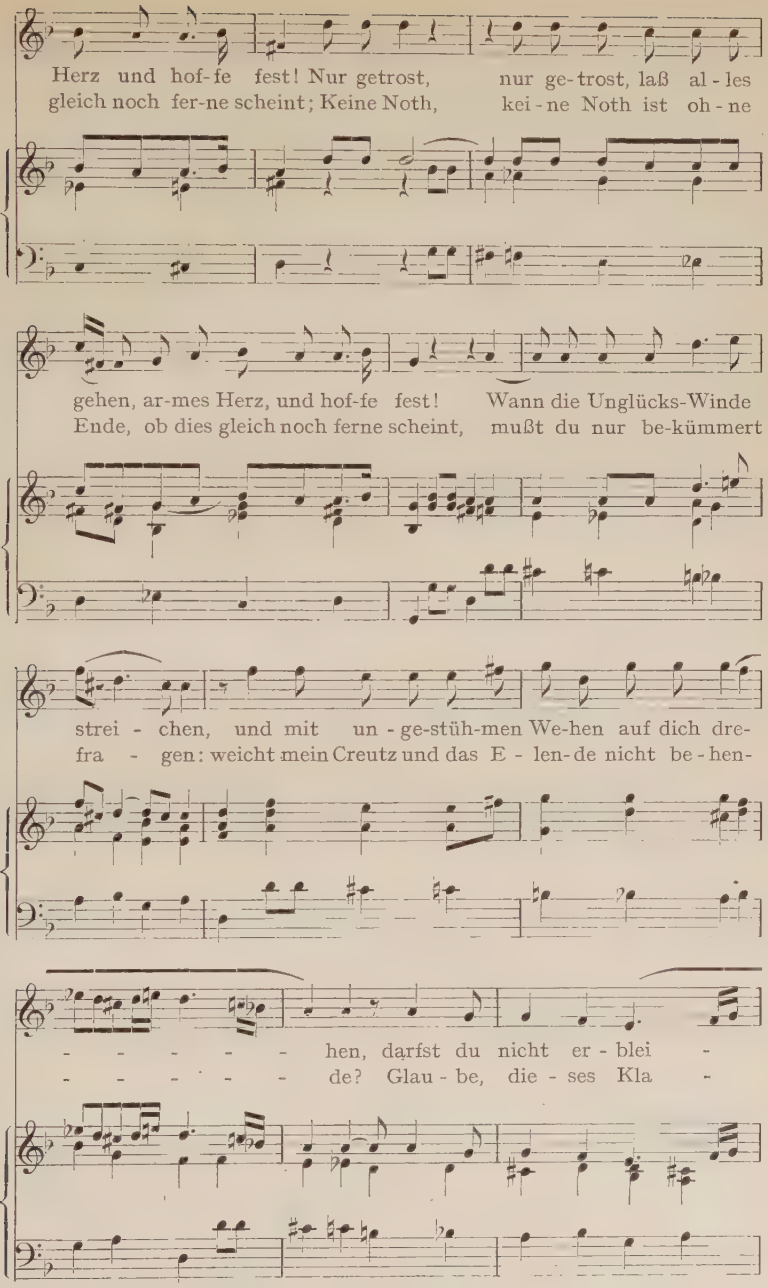
Gedult kan überwinden, Will sich Unglücke finden*).

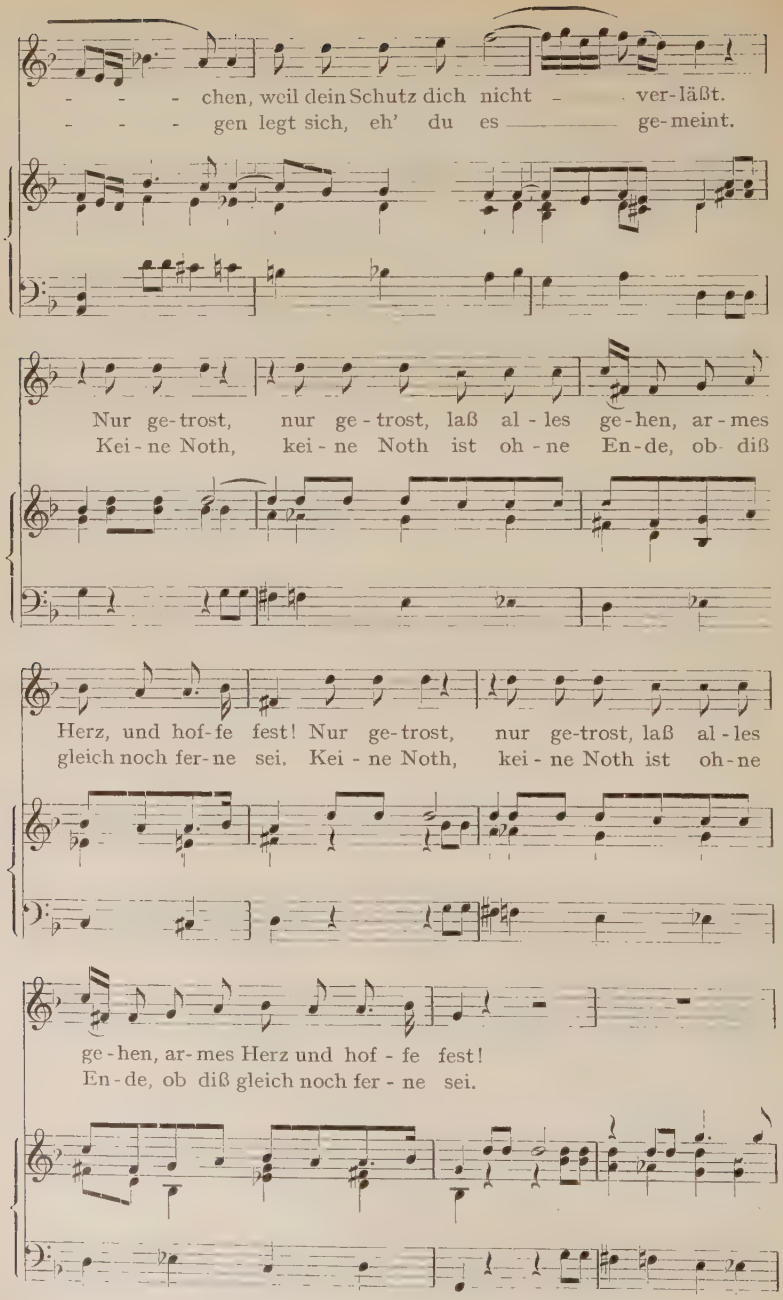
(Klavierauszug.)

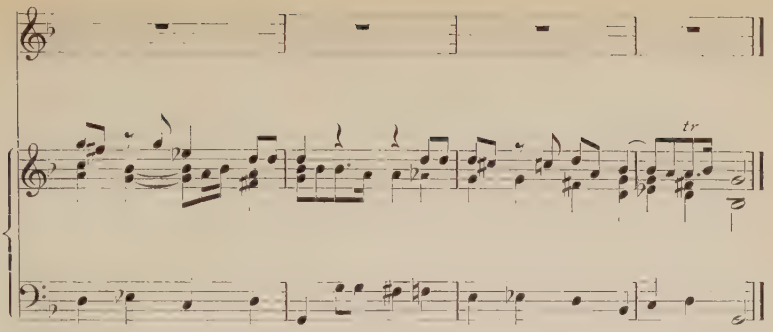
Philipp Heinrich Erlebach,
Harmonische Freude, Nr. 40. 1697.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.


Herz und hof-fe fest! Nur getrost, nur ge-trost, laß al-les
gleich noch fer-ne scheint; Keine Noth, kei-ne Noth ist oh-ne
gehen, ar-mes Herz, und hof-fe fest! Wann die Unglücks-Winde
Ende, ob dies gleich noch ferne scheint, mußt du nur be-kümmert
strei - chen, und mit un - ge-stüh-men We-hen auf dich dre-
fra - gen: weicht mein Creutz und das E - len-de nicht be-hen-
- - - - - - hen, darfst du nicht er - blei -
- - - - - - de? Glau - be, die - ses Kla -


- - - chen, weil dein Schutz dich nicht - ver-läßt.
- - - gen legt sich, eh' du es — ge-meint.
Nur ge-trost, nur ge-trost, laß al-les ge-hen, ar-mes
Kei-ne Noth, kei-ne Noth ist oh-ne En-de, ob diß
Herz, und hof-fe fest! Nur ge-trost, nur ge-trost, laß al-les
gleich noch fer-ne sei. Kei-ne Noth, kei-ne Noth ist oh-ne
ge-hen, ar-mes Herz und hof-fe fest!
En-de, ob diß gleich noch fer-ne sei.


tr

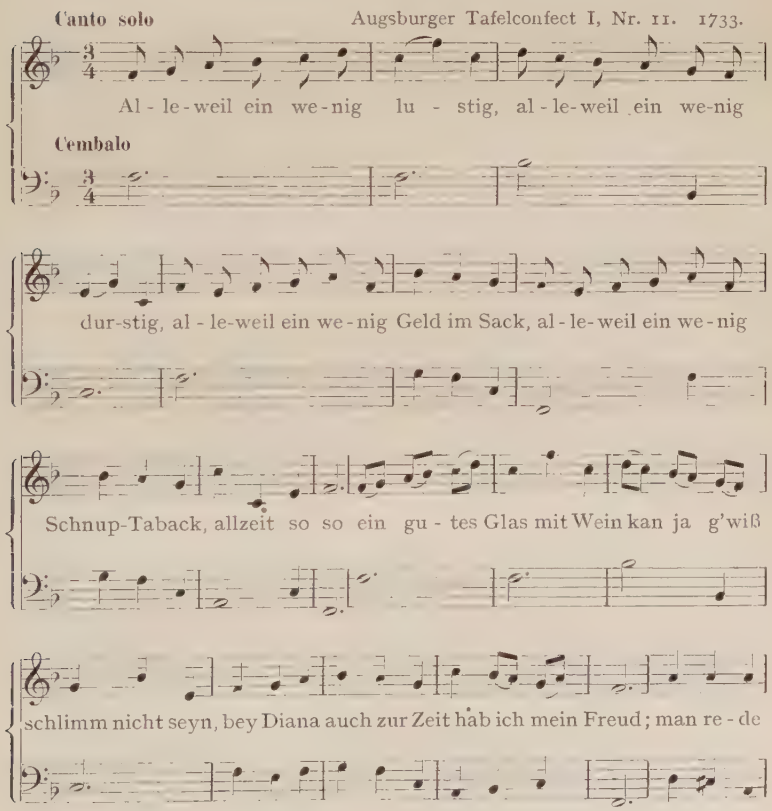
VII. Der Aufschwung des Liedes im 18. Jahrhundert.

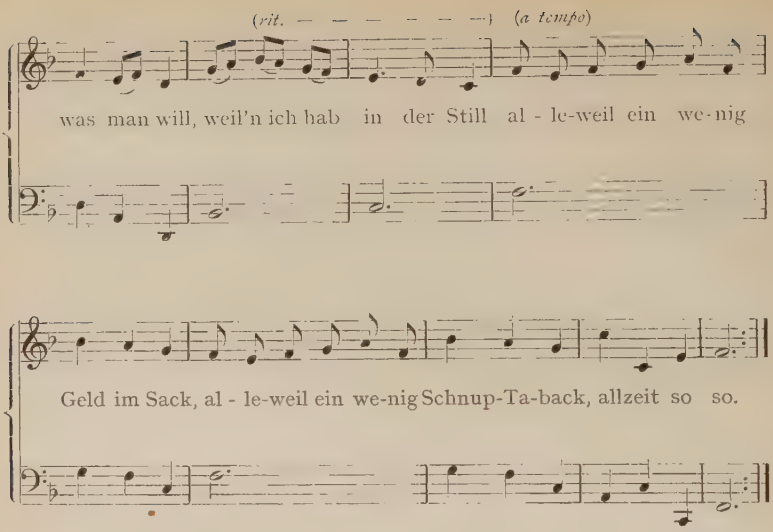
Mit dem neuen Jahrhundert trat das weltliche Lied vollständig in den Hintergrund. Wohl dürfte es im Familienkreise immer noch gepflegt worden sein, für die Komponisten jedoch hatte es jedwedes Interesse verloren; das geistliche Lied hingegen trieb noch hie und da eine frische Blüte. Dies beweisen zwei, in jener liedarmen Zeit erschienene Sammlungen, „Das Freylinghausensche Gesangbuch", 1704, dessen strophische Lieder ansprechende arienhafte Melodien mit einfacher Baßbegleitung aufweisen und das „Schemellische Gesangbuch", 1736. Letzteres enthält nicht weniger als 954 „geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien", darunter viele herrliche geistliche Lieder und Arien Sebastian Bachs, welche dieses Sammelwerk über das Niveau der Mittelmäßigkeit erheben.

Die Geschichte des weltlichen Liedes spricht in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts von einem einzigen, höchst unbedeutenden Sammelwerke, der 1719 erschienenen „Musicalischen Rüstkammer auf der Harfe". Sie enthält durchwegs einstimmige Lieder mit Baßbegleitung, denen jegliche Originalität fehlt; das einzig wertvolle Lied der Sammlung ist das später so populär gewordene „Prinz Eugen, der edle Ritter". Sowohl der Herausgeber der Sammlung wie auch die Komponisten blieben anonym.

Erst im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts scheint das Interesse für das weltliche Lied wieder langsam erwacht zu sein und wir begegnen drei größeren Liedersammlungen, die an verschiedenen Punkten Deutschlands fast gleichzeitig erschienen. Den Reigen eröffnet das „Augsburger Ohrenvergnügende und Gemüthergötzende Tafelconfect" 1733, das 1737 einen zweiten und dritten Teil erhielt „Andere Tracht des Ohrenvergnügenden

Tafelconfectes). Herausgegeben wurde die Sammlung „Von einem recht gut meinenden Liebhaber; Präsentierent und Repräsentierent", hinter welcher geheimnisvollen Ankündigung sich wahrscheinlich der lustige Benediktinerpater Valentin Rathgeber (1682—1750) verbirgt. Die frischen, volkstümlichen Melodien und Texte lassen uns auf die Beschaffenheit des häuslichen Gesanges zu jener Zeit schließen. Ausgelassene, von sprudelndem Humor erfüllte Kommers- und Trinklieder, wie „Alleweil ein wenig lustig" u. a.,

Modicum, ein wenig *).

*) Aus O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert.



Folgen 7 Strophen.

wechseln mit Duetten und anderen Einzelgesängen von reizender Melodie und volkstümlicher Gestaltung, während die ebenfalls zahlreich vertretenen Quodlibets sehr minder wertig und nichtssagend sind.

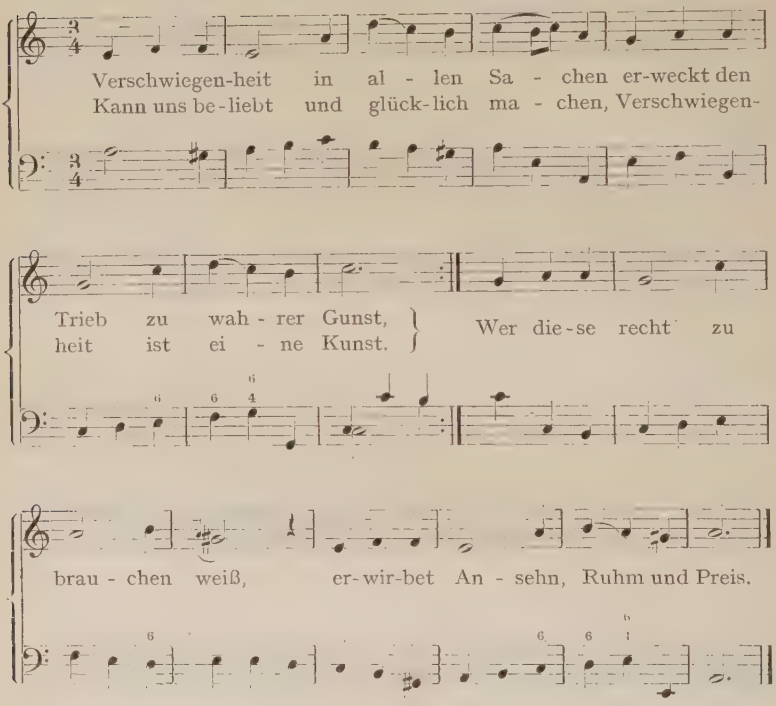
Dem Augsburger Tafelconfect, jenem Sammelwerk frischer, lebenslustiger, oft sogar bänkelsängerischer Lieder steht eine ganz anders geartete Melodiensammlung gegenüber, die „Singende Muse an der Pleiße" von Sperontes (wahrscheinlich das Pseudonym für Johann Sigismund Scholze, 1705—1750). In diesem, aus vier Teilen bestehenden, 1736—1745 in Leipzig erschienenen Werke sind 250 kleine Musikstücke galanten Stils zusammengetragen, welche ursprünglich keineswegs für den Gesang bestimmt waren. Sperontes hatte sie nur benützt, um ihnen Texte unterzulegen, die er zumeist selbst dichtete, wobei Text und Melodie oft in keinerlei Beziehung zueinander standen. Dieses Verfahren an sich bot damals nichts Befremdliches, da schon im 17. Jahrhundert viele Lieder so geschrieben erschienen, daß die Singstimme vollständig im Klavierpart enthalten war und mit der Begleitung ein fertiges

Klavierstück bildete; sie trugen dementsprechend meist die Aufschrift: „zum Singen oder Spielen beim Clavier". Wollte man ein solches Musikstück durch Gesang verschönern, so wurde einfach die Oberstimme mitgesungen. Ebenso war es gang und gäbe, im Bedarfsfalle eine bekannte Liedmelodie mit neuem Texte zu versehen. Der originelle Einfall, diesen Brauch auch auf Instrumentalwerke zu übertragen, ging von den Franzosen aus, die schon zu Ende des 17. Jahrhunderts einzelne Sätze aus Opern Lullys, Charpentiers u. a. zu Liedern umgestalteten. Später zog man auch Instrumentaltänze und viele Formen der Klaviermusik zu dieser neuartigen Verwendung heran. Das von 1730—1737 erschienene siebenbändige Werk „Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus", in welchem sich vielsätzige Sonaten, Klaviersuiten, Märsche und Ouvertüren für den Gesang arrangiert finden, zeigt uns, wie weit die Franzosen diese merkwürdige Kunstrichtung trieben. Sperontes' „Singende Muse" mag vielleicht direkt unter diesem Einfluß entstanden sein, da zu jener Zeit in den vornehmen Kreisen Deutschlands eine große Vorliebe für französische Gesangsmusik bestand. Die Sammlung setzte sich hauptsächlich aus kleinen Klavierstücken, Tänzen, Märschen u. dgl. zusammen, und da dieselben größtenteils nur instrumental gedacht waren, so bereitete die als Singpart dienende Oberstimme dem Sänger durch meist abnorm hohe Lage, schwierige Chromatik und unsangliche Übergänge die größten Schwierigkeiten. Für unser heutiges Ohr klingen die meisten Lieder Sperontes' unerquicklich und unnatürlich, doch findet sich unter ihnen auch manches Erfreuliche, ja sogar Vorzügliches, und geben sie uns ein interessantes Bild jenes Zweiges der Hausmusik damaliger Zeit. Die zeitgenössischen Kritiker, wie Gräfe, Marpurg, Hiller u. a. verhielten sich der „Singenden Muse" gegenüber entweder feindselig oder geringschätzig, von den Musikliebhabern jedoch wurde sie in den Himmel erhoben und erlebte rasch nacheinander viele Auflagen.

Verschwiegenheit in allen Sachen*).

Sperontes.

Unbekannt.
Aus Sperontes, Singende Muse,
1. Fortsetzung, Nr. 34. 1742.



Folgen 5 Strophen.

Die dritte und bedeutendste der vorerwähnten Sammlungen die teilweise durch Sperontes' „Singende Muse" angeregt 1737, 1739, 1741 und 1743 in vier Teilen erschien, trug den Titel „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" und hatte zum Herausgeber den herzoglich braunschweigischen Kammersekretär Johann Friedrich Gräfe (1711—1787). Diesem eifrigen Dilettanten gebührt das Verdienst, zuerst darauf hingewiesen zu haben, daß jede Odendichtung ihre spezielle, nur für sie allein bestimmte, der Stimmung entsprechende Musik erhalten müsse. Daher tritt

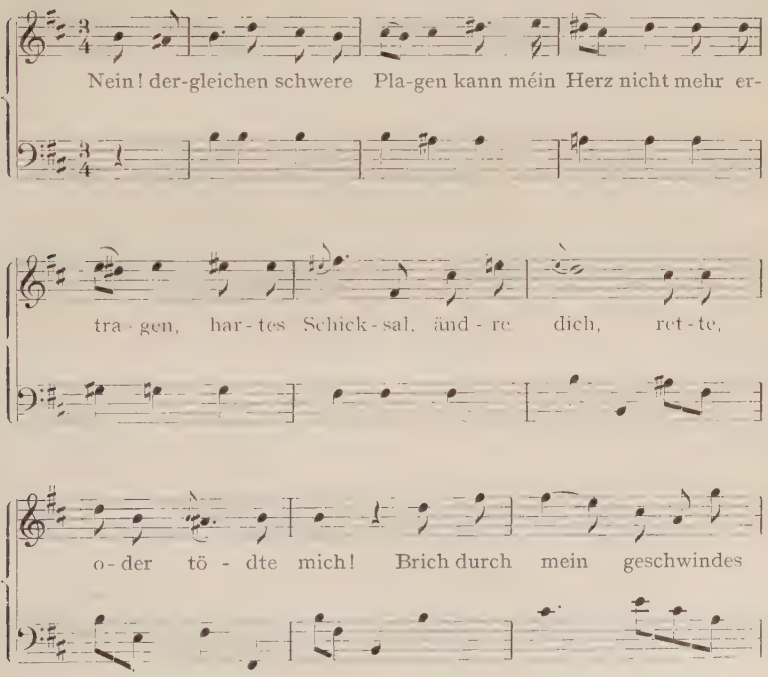
*) Aus Max Friedländer a. a. O.

die Liedkomposition mit dieser Sammlung in die erste Phase ihres Aufschwunges. Text und Melodie suchen sich einander anzupassen, und wenn dies auch nicht immer gelingt, so bedeutet schon dieses Bestreben allein einen wichtigen Fortschritt gegenüber den früheren Erzeugnissen. Es gelang Gräfe, für seine Sammlung einige bedeutendere Komponisten heranzuziehen, und seine eigenen, allerdings nicht sehr bedeutenden, aber ansprechenden Kompositionen trugen auch dazu bei, sein Werk in musikalischer Beziehung über die „Singende Muse" zu erheben.

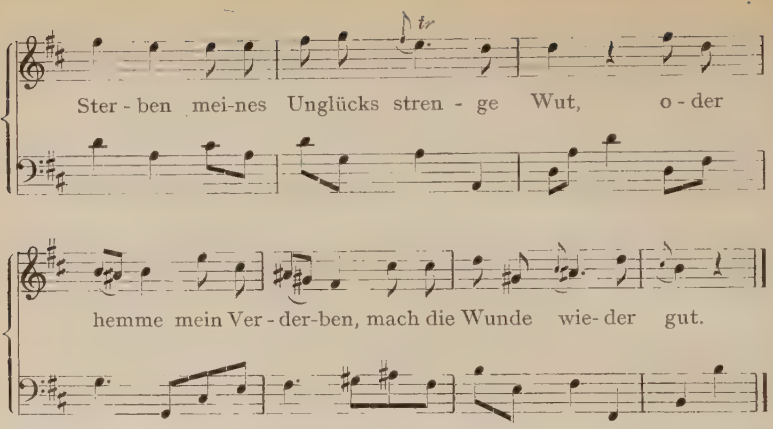
Die gehäufte Noth*).

Stisser.

Joh. Friedrich Gräfe.
Sammlung verschiedener und auserlesener Oden
IV, Nr. 30. 1743.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



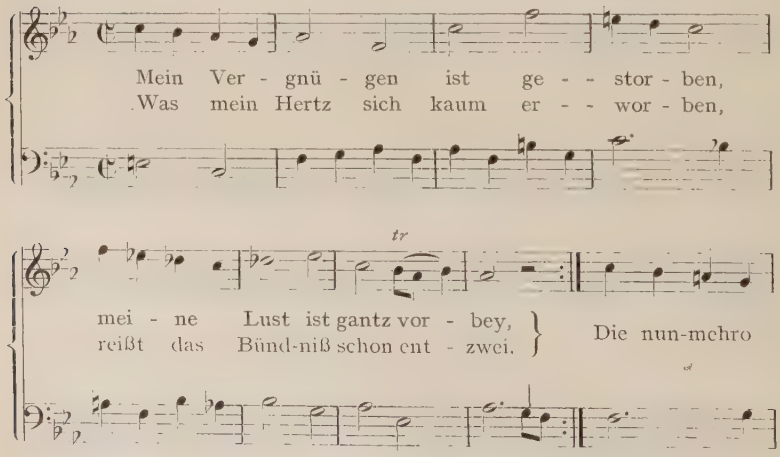
Folgen 4 Strophen.

Als tatkräftigster Mitarbeiter ist Konrad Friedrich Hurlebusch (ca. 1696—1765) zu nennen, der sich mit 72 Oden an dem Werke beteiligte. Die anmutigen kleinen Lieder zeugen von musikalischer Begabung, können sich jedoch noch nicht über die Mittelmäßigkeit erheben.

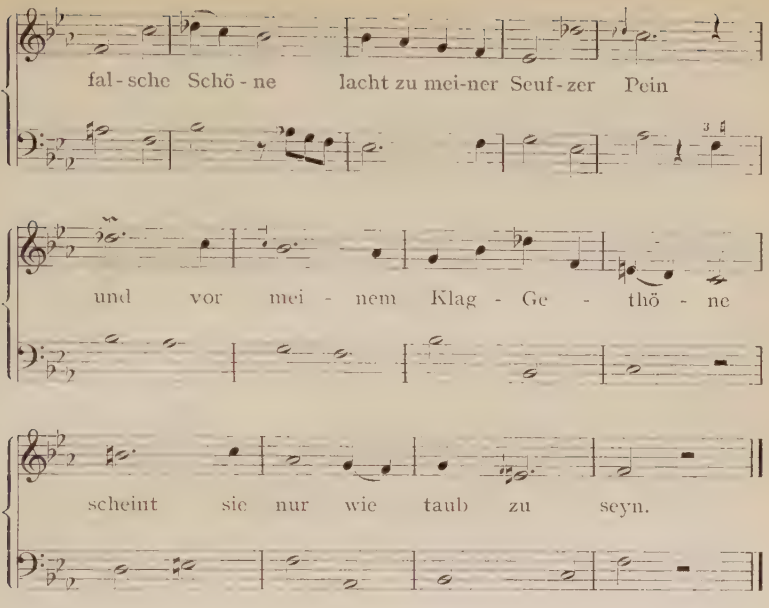
An Phyllis, als sie untreu wurde*).

Knöcher.

Conrad Friedr. Hurlebusch.
Gräfe, Odensammlung (Halle 1737, Teil I, Nr. 8).



*) Aus O. Lindner a. a. O.

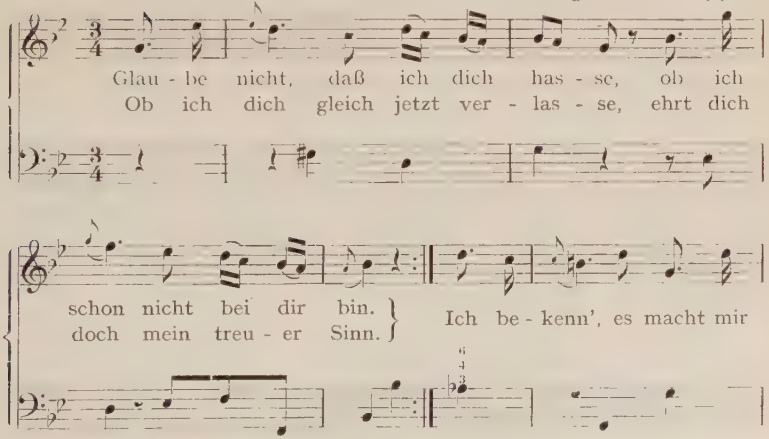


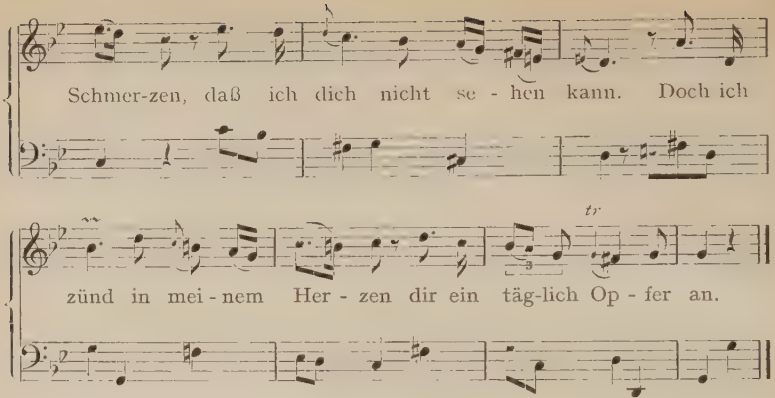
Folgen 5 Strophen.

Glaube nicht, daß ich dich hasse*).

Aus Hofmannswaldaus und anderer Deutschen Gedichten.

Conrad Friedr. Hurlebusch.
Aus Gräfes Sammlung II, S. 12. 1740.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Folgen 3 Strophen.

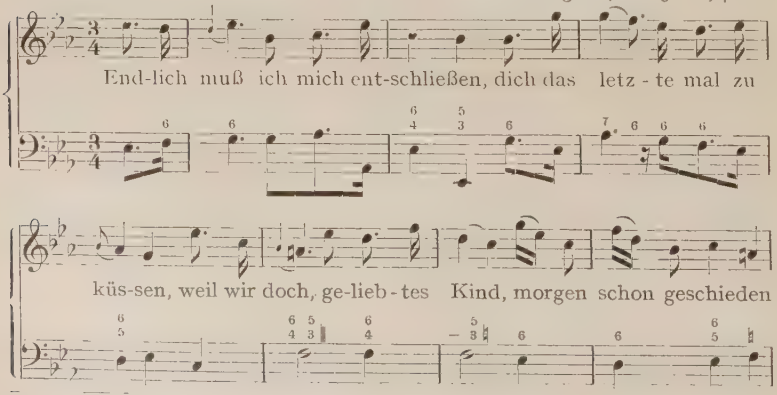
Einige Lieder der Sammlung mit sanglichen, aber ziemlich gezierten Melodien sind von Giovannini, der als Komponist und Violinist um 1740—1782 in Berlin lebte. Etwas gewandter, vornehmer und gehaltvoller in Melodie und Harmonie sind die Beiträge Philipp Emanuel Bachs und Karl Heinrich Grauns. Die in der Gräfeschen Sammlung enthaltenen Oden Grauns, darunter die „Abschiedsode an Phyllis", gehören zu seinen besten Leistungen.

Abschiedsode an Phyllis*).

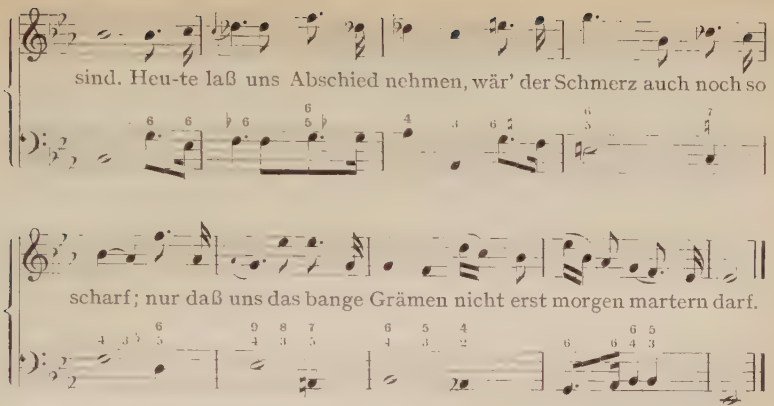
Gellert.

Carl Heinrich Graun.

Gemessen. Aus Gräfes Sammlung III, Nr. 5. 1741.



*) Aus O. Lindner a. a. O.



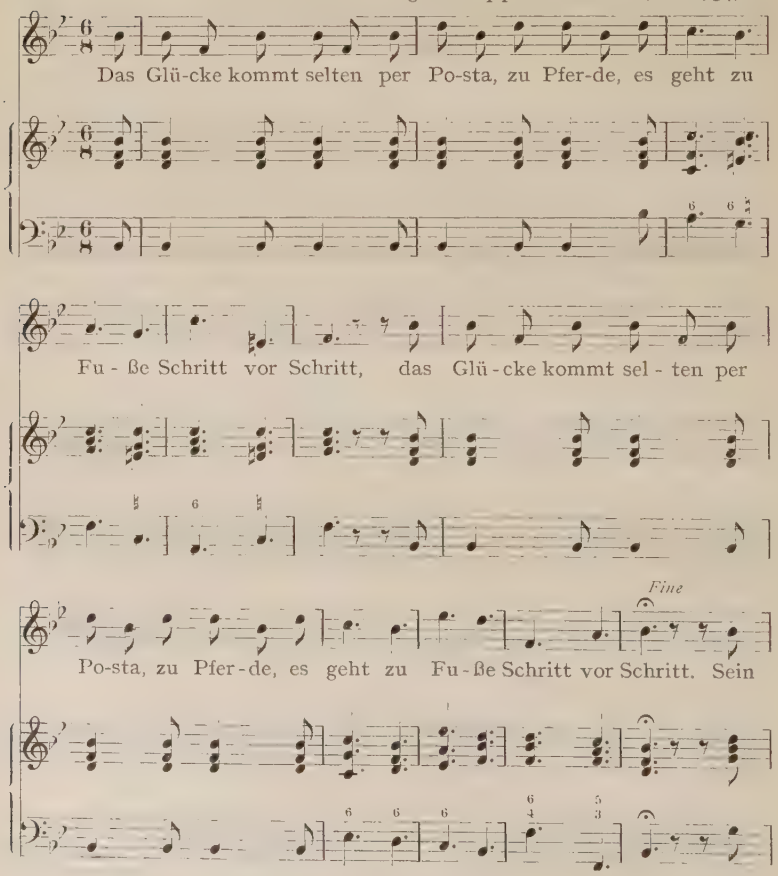
Folgen 5 Strophen.

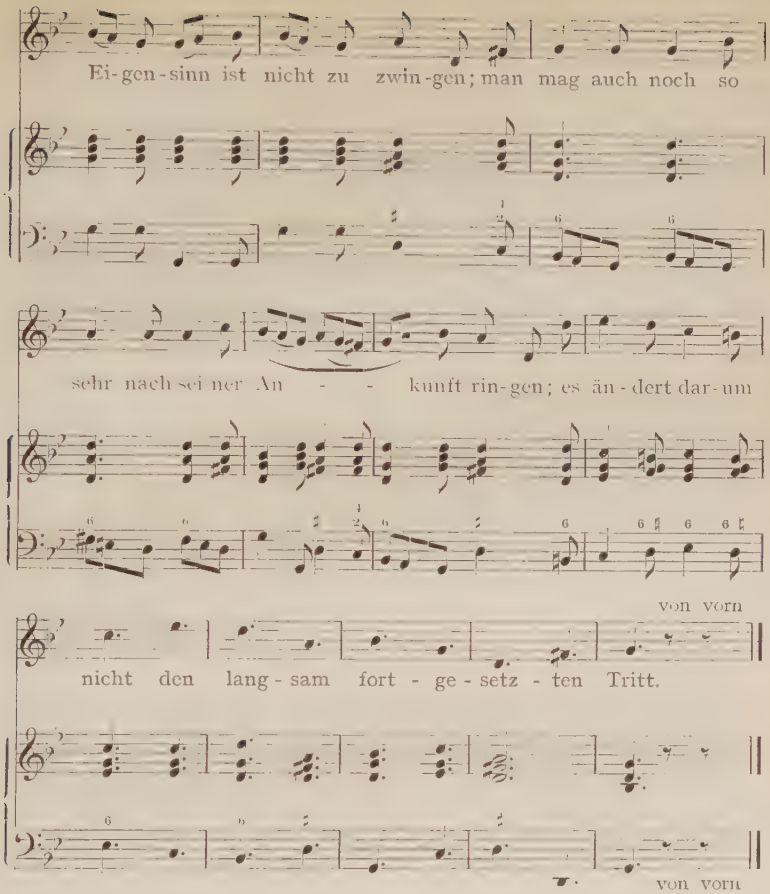
Gräfes Versuch, das Lied aus seiner Verflachung zu erheben, es sanglich zu gestalten und dabei dem Texte gerecht zu werden, bedeutete den bewußten Wiederanfang des kunstgemäßen Liedes. Einen Schritt weiter in dieser Richtung verdanken wir Georg Philipp Telemann (geb. 1681 zu Magdeburg, gest. 1767 in Hamburg). In frühester Jugend schon hervorragende musikalische Begabung zeigend, war Telemann als 12jähriger Knabe bereits imstande, seinen Lehrer im Gesangsunterrichte zu vertreten und selbständig eine Oper zu schreiben. Von 1704—1721 bekleidete er Kapellmeisterstellen in Sorau, Eisenach und Frankfurt a. M. und sodann wurde er städtischer Musikdirektor in Hamburg, in welchem Amte er bis zu seinem Tode tätig war. Telemanns Bedeutung lag wohl vorwiegend in der Opernkomposition, doch bereicherte er auch die Kirchenmusik mit einer erstaunlichen Menge von Kantaten, Motetten, 44 Passionsmusiken u. a. Er war einer der produktivsten Komponisten aller Zeiten, und es ist begreiflich, daß seine Werke, die er in fließendem, korrektem Stil je nach Bestellung oder Veranlassung mit überraschender Schnelligkeit verfertigte, wenig Originalität und so manche Mangelhaftigkeit aufweisen. Telemanns vielseitige Tätigkeit und seine lehrhafte Tendenz führten ihn auch zur Liedkomposition, welche er vorwiegend von der logischen Seite behandelte. 1734 gab er

eine pädagogische Sammlung „Singe-Spiel- und General-Baß Uebungen“ und 1740 eine „Odensammlung“ heraus. Seine Oden, welche allgemein geschätzt wurden, sind sanglich leicht ausführbar, doch fehlt ihnen zumeist die frische, originelle Empfindung. Die ansprechendsten Melodien finden sich in den „Singe-Spiel- und General-Baß Uebungen“, während seine Oden vielfach gekünstelt und zopfisch sind.

Glück*).

Stoppe.

Georg Philipp Telemann (um 1734).

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

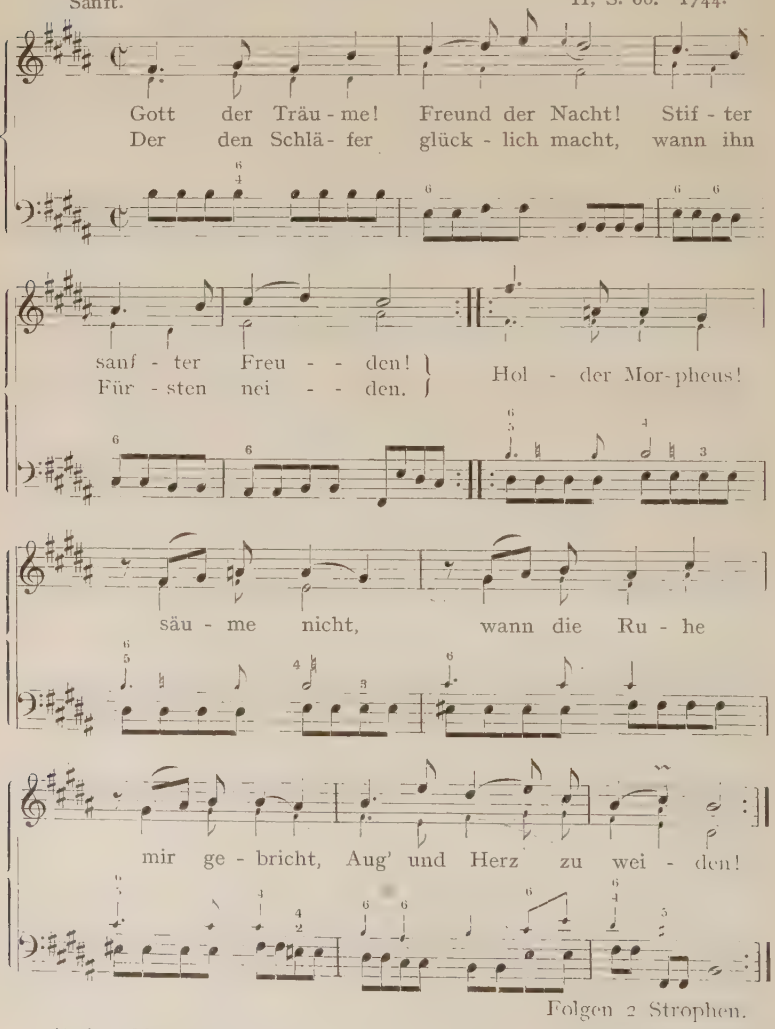


Gleichzeitig mit Telemann war Johann Valentin Görner (geb. 1702) als Musikdirektor in Hamburg, und zwar seit 1752 an der dortigen Domkirche tätig. Inspiriert durch Hagedorn, den „Dichter der heiteren Geselligkeit und genügsamen Zufriedenheit" gab Görner 1742, 1744 und 1752 eine „Sammlung neuer Oden und Lieder" heraus, welche nur Hagedornsche Dichtungen enthielt. Die leichten, heiteren Lieder voll Lebenslust und Freude fanden in Görner den richtigen Widerhall und trugen nicht wenig dazu bei, daß sich seine Kompositionen durch frischere Melodieführung, sangliche Deklamation, wärmere Empfindung und

schlichte Einfachheit vorteilhaft von jenen seiner Zeitgenossen abheben. Das Lied „Uns lockt die Morgenröte“ läßt schon Schulzsche Volkstümlichkeit ahnen.

An den Schlaf*).

Hagedorn.

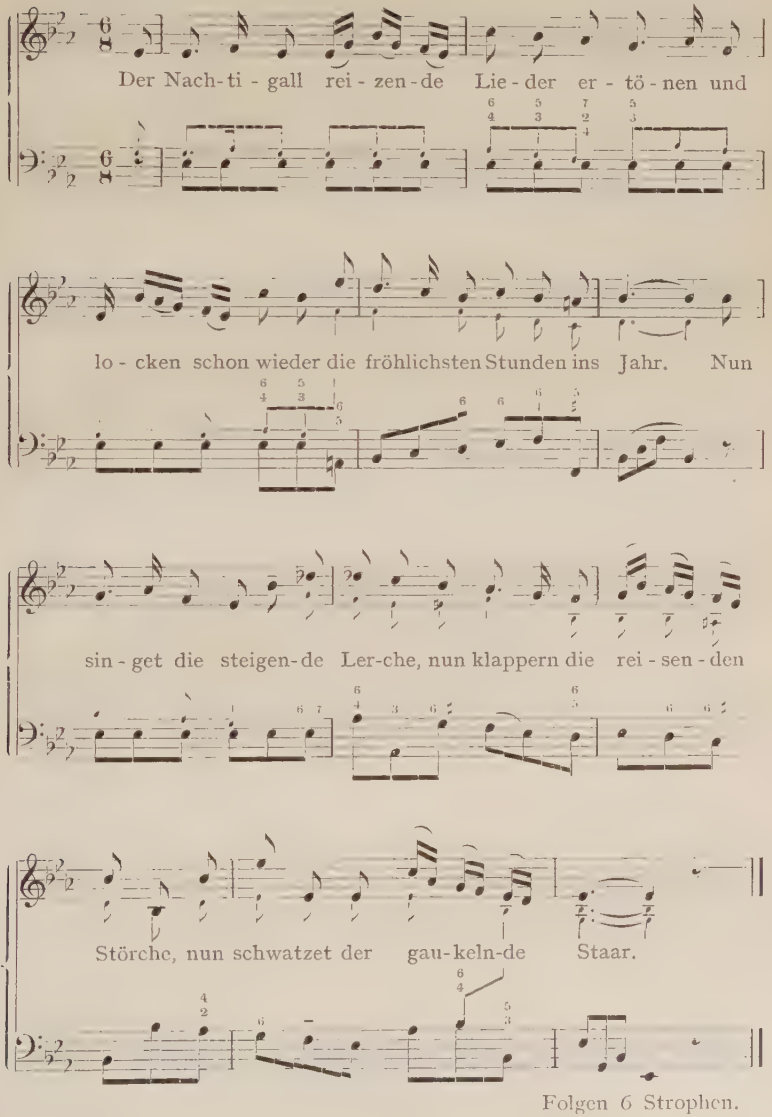
(Kleine Füllnoten zugesetzt.) Joh. Val. Görner
Sanft. II, S. 66. 1744.

Folgen 2 Strophen.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Der Mai*).

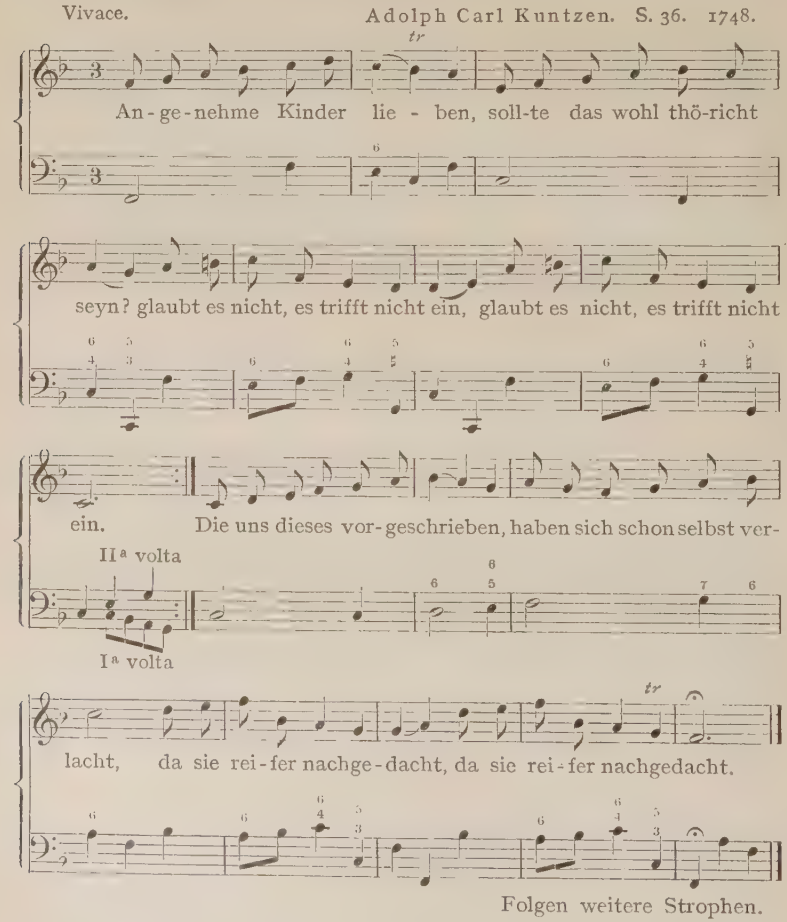
Hagedorn.

(Kleine Füllnoten zugesetzt.)
Angenehm.

Joh. Val. Görner
III, S. 20. 1752.

Folgen 6 Strophen.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Noch müssen wir aus jener Zeit die Komponisten des Hamburger Kreises, Karl Adolf Kuntzen (1720—1781) und K. Lambo, nennen, welche sich beide durch gesunde, natürliche Empfindung und volkstümliche Melodien auszeichnen. In Kuntzens drei Heften „Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib" (1748, 1754 und 1756) finden wir schon viel Erfreuliches, eine reichere Modulation und eine feinere Harmonik.

Untersuchung, ob, und wenn das Lieben thöricht sey? *)

Folgen weitere Strophen.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Einen argen Rückschritt in der Liedkomposition bedeutete die 1743 und 1746 in Frankfurt a. M. erschienene Sammlung von Tanzmelodien mit untergelegten Odendichtungen, die unter dem Namen „Musicalischer Zeitvertreib" anonym herausgegeben wurde.

Hatte Hamburg bisher seit Johann Rist die führende Rolle in der Liedkomposition gespielt — wie unscheinbar dieselbe auch gewesen — so tritt nun von 1750 ab Berlin in den Vordergrund und wird für viele Jahrzehnte hinaus der Mittelpunkt musikalischen Schaffens auf lyrischem Gebiete. Ehe wir uns jedoch dieser neuen Schule zuwenden, ist es nötig, noch einmal die Entwicklung des einstimmigen Liedes rückblickend zu verfolgen und auch ihr Verhältnis zur Dichtkunst ins Auge zu fassen.

Während ganz Deutschland unter den Schrecken des 30jährigen Krieges litt, jede Kunsttätigkeit daniederlag und infolge der allgemeinen Entkräftung der Nation alle höheren und idealeren Ziele in Vergessenheit gerieten, war das Volkslied bis auf wüste, rohe Kriegslieder verstummt. Die Liebe zum Gesang wurzelte aber so tief im deutschen Gemüte, daß sie sich nicht vollständig unterdrücken ließ. Sie nahm ihre Zuflucht zum Kirchengesange, welcher in jener traurigen Zeit die Heimstätte des Liedes bildete, bis schließlich aus dem unbewußten Drange nach individuellerem, freierem Ausdruck das einstimmige Kunstlied hervorging und durch Heinrich Albert in seiner ersten dürftigen Gestalt verkörpert wurde. Die Pflege und Weiterbildung, welche das Lied in poetischer und musikalischer Beziehung sodann erfuhr, entsprach dem nüchternen, philosophierenden Zeitgeiste, der an Stelle idealen Schaffens zumeist trockene, theoretische Abhandlungen setzte. Die dichterischen Versuche, an welche sich die musikalischen anlehnen sollten, waren noch völlig poesielose Erzeugnisse des Verstandes, einerseits trocken lehrhaft oder derb und trivial, andererseits voll süßlicher, anstößiger Erotik, zumeist in mythologischer Form, welche den allegorischen

Zopf der ganzen damaligen Geistesrichtung trug. Es war eben die Zeit der Schäferspiele, der schwülstigen Geziertheit und des Überschwangs, in welche der französische Geist des Rokoko die schlüpfrige Lüsternheit hineintrug. Es ist begreiflich, daß die trockenen, reflektierenden Texte ebensowenig wie die gekünstelte, unnatürliche und unwahre mythologische Gefühlsduselei imstande waren, die Komponisten zu höherem Schwunge zu begeistern. Alles, was die musikalische Lyrik in jener Zeit hervorbrachte, stand daher unter diesem Einfluß. Die Geschmacklosigkeit spricht sich schon in den Titeln aus, welchen der Verfasser noch eine längere, lobpreisende, meist allegorische Erklärung hinzufügte. Als Kuriosum nennen wir den vollständigen Titel von Johann Rists „Neuem Teutschen Parnaß". Kopenhagen 1668.

„Auff welchem befindlich
Ehr und Lehr
Schertz und Schmertz
Lied und Freuden- } gewächse

welche zu unterschiedlichen Zeiten gepflantzet, nunmehr aber Allen der Teutschen Helden-Sprache und deroselben edlen Dichtkunst vernünftigen Liebhabern, zu sonderbarem Gefallen, zu Hauffe gesamelt und in die offenbahre Welt außgestreuet von

Johann Risten
Copenhagen
bey Peter Haubold, Buchhändlern
Im Jahr Christi 1668."

Auf ähnliche langatmige Titel folgte meist noch eine devote Widmung an hochgestellte Gönner und ein umständliches Vorwort des Verfassers, in welchem er sich mit sehr viel leeren Worten dem Publikum vorstellte, seine Erzeugnisse anpries und die Grundsätze seines Schaffens, seine musikalischen Anschauungen des Langen und Breiten erörterte.

Was Albert und seine Nachfolger unter „Arie" verstanden, hat noch keinerlei Beziehung zu der Kunstform, welche

heute diesen Namen trägt. Arie bezeichnete nur im allgemeinen den Einzelgesang im Gegensatze zu dem meist polyphon gesetzten, mehrstimmigen Liede. Nachdem letzteres durch das einstimmige Lied vollständig verdrängt worden war, nannten die Liederkomponisten ihre Erzeugnisse unterschiedslos Arie, Ode oder Lied, ohne daß mit einem dieser Begriffe eine speziell geartete Liedform gemeint gewesen wäre. Da die Bezeichnung Lied jedoch den Nebenbegriff des „Gassenhauers" in sich barg, klang der Titel Arie oder Ode entschieden gewählter und die Komponisten glaubten durch denselben ihre Kompositionen auf eine höhere Kunststufe zu erheben.

Als das Lied sich von der Kontrapunktik und Mehrstimmigkeit losgelöst hatte, blieb demselben kein anderer Ausweg übrig, als sich an die Poesie anzulehnen, da ihm jedes Vorbild fehlte und es erst nach Formen und Ausdrucksmitteln suchen mußte. Dem poetischen und musikalischen Liede gemeinsam war die Grundform der Strophe, und das einstimmige Lied konnte sich nur von dieser Basis ausgehend, weiter entwickeln. Die musikalische Gliederung der Liedstrophe verdanken wir Albert, welcher den Bau derselben klar und bestimmt feststellte. In dem gegebenen Rahmen bewegte sich die Melodie, deren Aufgabe es war, den Text in sangbaren Motiven von mäßigem Umfang möglichst treffend zum Ausdruck zu bringen. Die Melodie des einfachen Liedes begann in der Tonart des Grundtones und ging am Schluß des ersten Teiles in die Tonart der Quinte über (Dominantenbewegung); der zweite Teil der Melodie modulierte durch eine oder die andere verwandte Molltonart und kehrte am Schluß zum Grundton zurück. Ebenso einfach war ursprünglich die harmonische Begleitung, die anfangs nur aus einer Reihe bezifferter Baßnoten bestand. Oft jedoch blieben die Baßnoten auch unbeziffert, in der Voraussetzung, daß der Spieler die Harmonien selbst finden werde. Daher waren diese frühesten Lieder nur auf zwei Systemen notiert, das eine mit dem Diskantschlüssel war für die Singstimme bestimmt, das andere mit dem Baßschlüssel enthielt den be-

zifferten Baß und stand entweder unter der Singstimme oder dieser gegenüber auf der nächsten Seite. Die Begleitung wurde anfänglich mit Vorliebe auf der Theorbe oder auf der Laute ausgeführt, welch letztere jahrhundertelang das Lieblingsinstrument der höheren Stände war. Allmählich trat auch das Klavier hinzu und verdrängte immer mehr die anderen Instrumente. Einfach, wie Melodie und Harmonie, war anfänglich auch die Rhythmik des einstimmigen Liedes — die genau bemessene Strophe enthielt schon in sich selbst eine strenge rhythmische Gliederung nach Teilen und Takten. Es gelang aber der musikalischen Rhythmik jener Zeit noch nicht, sich dem Wortakzente richtig anzupassen und wir finden zahlreiche Beispiele falscher Betonung. Von einem bestimmten Tempo ist noch keine Rede und es gab weder Tempo- noch sonstige Vortragsbezeichnungen; die Komponisten beschränkten sich auf ganz wunderliche Vorschriften, wie „minniglich süß", „inbrünstiglich", „rauschend", „angenehm", „sanft", „zärtlich" usw.

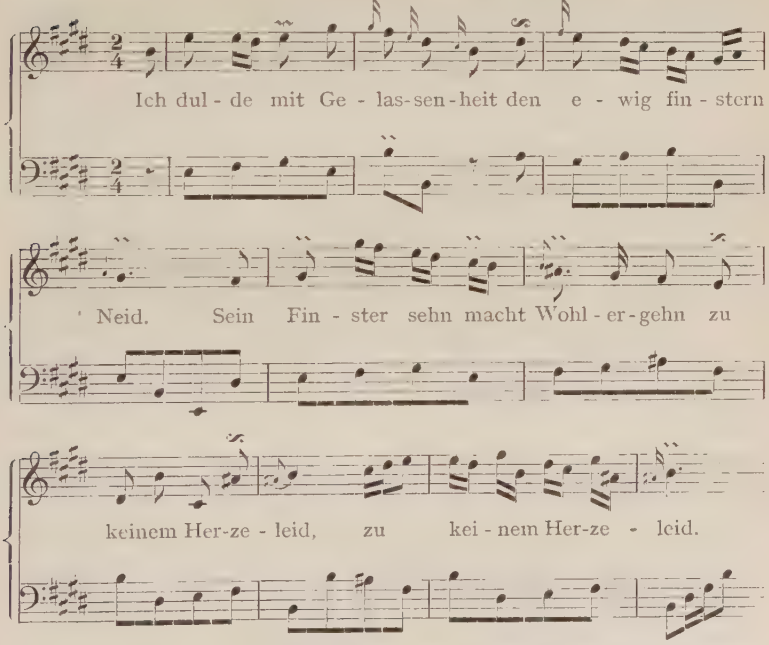
Nicht lange jedoch blieben Liedform und Rhythmik so anspruchslos. Unter dem Einfluß der italienischen Opernarie und der französischen chanson wollte auch das deutsche Lied sich verschönern und erweitern; die Komponisten, denen es noch an wahrer Empfindung und musikalischer Beseelung fehlte, suchten, sofern sie überhaupt an der Liedform festhielten, den gesteigerten Ausdruck durch alle möglichen Verzierungen, kleine Vorschlagsnoten, Doppelschläge, Triller, Pralltriller, Mordente und eine stehende Schlußkadenz vor dem Endton zu erreichen. Auch wimmelte es von punktierten Noten, deren Auffassung jedoch im geraden Gegensatz zu unserer heutigen stand, da die gekürzte Note nicht die zweite, sondern stets die erste war. Eine solche Rhythmisierung erscheint uns heute völlig widersinnig und falsch. (Siehe z. B. „Damöt und Lesbia" von Marpurg, S. 256.) Mit dem wachsenden Einfluß französischer Galanterie wurden die Lieder immer gezierter, verschnörkelter und unnatürlicher und es schien der Zusammenhang zwischen Wort und Melodie wieder gänzlich verloren gehen zu wollen. Am schlimmsten trieb es

in dieser Weise um die Mitte des Jahrhunderts der seinerzeit berühmte Braunschweiger Hofpianist Friedrich Gottlob Fleischer (1722—1806). Etwas formgewandter und nicht ohne Talent, jedoch durchaus instrumental gedacht und von Verschnörkelungen strotzend, sind die Kompositionen seiner Zeitgenossen Johann Gottfried Müthel (1729—1790) und Johann Friedrich Doles (1715—1795), welch letzterer jedoch die Liedform an sich einfach und verständlich gestaltete. Als charakteristisches Beispiel dafür, was Doles an Verschnörkelungen leisten konnte, bringen wir den Anfang aus seinem Liede „Der Neid".

Der Neid *).

J. F. Doles.

Gelassen. Neue Lieder, Nr. 3. Leipzig 1750.



Aus der zahlreichen Menge mehr oder minder unbedeutender Liederkomponisten jener Zeit wollen wir noch nennen: den vorwiegend als Schriftsteller und Übersetzer tätigen

*) O. Lindner a. a. O.

Johann Joachim Christoph Bode (1730—1793), der als Sohn eines Soldaten sich aus eigener Kraft zu seinem Schaffen emporschwang, ferner Christian Friedrich Endter, dessen „Lieder zum Scherz und Zeitvertreib" (1757) einen nicht unbedeutenden Fortschritt gegen die Gräfesche Sammlung aufweisen.

Ganz andere, neue Anschauungen über die Art und Weise der Liedkomposition verbreiteten sich in den 50er Jahren von Berlin aus. In Erkenntnis der Geschmacklosigkeit der zeitgenössischen Lieder bahnte die neue Schule, in deren Mittelpunkt der Advokat Christian Gottfried Krause (1719—1770) und der Dichter und Kritiker Karl Wilhelm Ramler (1725—1798) standen, eine Reaktion gegen die modischen Verunstaltungen des Liedes an. Ramler, welchen Eichendorff sehr treffend den „poetischen Exerziermeister seiner Zeit" nannte, war als Kritiker ein vielgesuchter und gefürchteter Mann. Seine eigenen Odendichtungen zeichnen sich durch rhetorisches Pathos und Formvollendung aus, entbehren jedoch jedes poetischen Gehaltes und dichterischen Wertes. Im Vertrauen auf sein sicheres Urteil, was Korrektheit der Form anbelangt, übergaben ihm viele Dichter ihre Werke zur Kritik und Verbesserung. Sein weittragender Einfluß erstreckte sich über den ganzen sog. Halleschen oder preußischen Dichterkreis, sogar auch auf Lessing, und es ist daher begreiflich, daß Ramler seine neuen Ideen über die Liedkomposition vorerst an den Gedichten jener Freunde zu verwirklichen suchte. In erster Linie sind hier die drei Anakreontiker Gleim, Götz und Uz zu nennen, die das Trinken und Küssen nach antiken Mustern mit mehr oder weniger Glück besangen. Weit bedeutender und für die Musik anregender waren Ewald Christian von Kleists feurige Vaterlandslieder und Jakobis zarte, sentimentale Gedichte. Lessings Bedeutung für die gesamte deutsche Literatur lag auf ganz anderen Gebieten und er beschäftigte sich nur wenig mit der Lyrik. Das Lied verdankt ihm vielleicht nur das Vorbild einer damals noch unerreichten Reinheit und Knappheit des Ausdrucks. Von

seinen kleinen Gedichten hat sich nur „Brüder, könnt' Ihr's glauben" bis auf den heutigen Tag im musikalischen Lied erhalten; am meisten wurden zu jener Zeit seine Fabeln und Schwänke komponiert, da ja der damalige Geschmack überhaupt das lehrhafte und komische Element bevorzugte. Weit größeren Einfluß als Lessing nahm Gellert auf die Liedkomposition; seine „geistlichen Oden und Lieder", in welchen die liebenswürdige, freundlich-fromme Natur Gellerts zum Ausdruck kommt, gehören zu den meistkomponierten Gesängen des 18. Jahrhunderts. Zwischen 1758 und 1792 sind 18 Liedersammlungen erschienen, welche ausschließlich Gellerts geistliche Oden und Lieder enthielten. Das scherzhafte Element hinwieder pflegte Zachariä in seinen komischen Heldengedichten. Hatten schon Bodmer und Gottsched die Rückkehr zur Natur gepredigt, Haller in seinem berühmten großen Gedicht „Die Alpen" die Schönheiten der Natur besungen, so gelang es besonders Rousseau in der „Neuen Héloise" aus seiner glühenden Naturbegeisterung heraus warme, verständnisinnige Töne anzuschlagen, die auch im Herzen der jungen deutschen Dichter ihren lebhaften Widerhall fanden. Der Sinn für die Natur erwachte nun in allen Gemütern, und ebenso hatte die Bewunderung und Liebe, mit welcher Deutschlands Söhne zu Friedrich, dem großen König, emporblickten, deren patriotischen Sinn geweckt. Neue, übermächtige Gefühle rangen nach Ausdruck und so befreite sich die Dichtkunst allmählich von ihrem bisherigen Scheinleben, ihrer nüchternen Gelehrsamkeit — mit den echten Gefühlen erstand auch die wahre Poesie. Als erster Heros dieser vielverheißenden Zeit singt Klopstock in seinen von religiöser Begeisterung erfüllten Oden von Freundschaft, Liebe, Natur und Vaterland und zu seiner Fahne schwören alle die jungen Dichter des Göttinger Hainbundes. Diese Vereinigung jugendlicher Schwärmer macht ihr sittlich reines, ideales Streben weit über die Grenzen des Freundschaftsbundes hinaus geltend und es singt und klingt nun immer heller und wärmer im deutschen Dichterwald. Bürger schlägt in seinen Balladen

den echt volkstümlichen Ton an, wer kennt nicht bis auf den heutigen Tag seine „Lenore“ oder „Das Lied vom braven Mann“? Höltys schwermütiger Charakter macht sich in tiefempfundenen, von Wehmut und Trauer durchdrungenen Liedern Luft („Elegie auf ein Landmädchen“. „Am Grabe meines Vaters“), doch weiß er auch lebensfrohe Klänge anzuschlagen, so in seinem „Rheinweinlied“ und „Rosen auf den Weg gestreut“; eines der beliebtesten Mitglieder des Hainbundes, Johann Martin Miller, erfüllt ganz Deutschland mit seinen wohlklingenden Liedern; die Seele des Bundes, Johann Heinrich Voß, bringt gemütvolle, doch etwas prosaisch anmutende Dichtungen, der begeisterte Jünger Klopstocks, Friedrich Graf zu Stolberg, schreibt enthusiastische Freiheitslieder, und Claudius, dieser schlichte, echte Volksschriftsteller, erfreut durch seine fröhlichen, frommen und gemütvollen Weisen jung und alt; sein „Rheinweinlied“ und „Abendlied“ sind unter die besten Volkslieder aller Zeiten aufgenommen.

Noch mächtiger und nachhaltiger wirkte das Rousseausche Naturevangelium im Verein mit Klopstocks tiefer und wahrer Begeisterung, Lessings klarer Kritik und, im Gegensatze dazu, Wielands heiter-sinnlicher Lebensauffassung auf die Dichter der Sturm- und Drangperiode, Herder, Lenz, Klinger und auf den jugendlichen Goethe. Mit den beiden Dioskuren Goethe und Schiller hatte die deutsche Dichtkunst den Höhepunkt ihrer klassischen Vollendung erreicht — nicht so das musikalische Lied, das noch zu schwach war, um mit diesem mächtigen Aufschwunge der Poesie gleichen Schritt zu halten. Goethes zauberkräftige Lyrik fand erst viele Jahrzehnte später in Franz Schubert den musikalisch ebenbürtigen Genius, welcher dem edelsten Worte den edelsten Ton verlieh.

Nach dieser flüchtigen Skizze der wichtigsten Elemente, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf die Entwicklung unseres Liedes von poetischer Seite aus einwirkten, kehren wir zur Betrachtung der musikalischen Gestaltung desselben zurück. Als Krause und Ramler sich

die Aufgabe stellten, neue Gesetze für die Liedkomposition zu schaffen und sie von den Auswüchsen der Mode zu befreien, verfielen sie in ihren wohlgemeinten und anerkennenswerten Bestrebungen in das entgegengesetzte Extrem. Die nach den neuen Prinzipien gebauten Lieder wirkten durch übermäßige Einfachheit und lehrhaft trockenen Charakter vorerst nicht erfreulicher, als die Verschnörkelungen des Rokoko. Erst um vieles später brachten die Meister des volkstümlichen Liedes, André, J. A. P. Schulz, Reichardt, Zelter u. a. die von Krause und Ramler gesäte Frucht zur Reife. Mit dem volkstümlichen Liede Hand in Hand vorwärtsstrebend und durch dieses auf den einzig richtigen Weg gelenkt, nahm dann auch das Kunstlied einen bedeutenden Aufschwung, angeregt durch das mächtige Emporblühen seiner Schwesterkunst, der Poesie.

Das erste Werk der Berliner Schule war die von Krause und Ramler gemeinsam 1753 (2. Teil 1757) bei dem Berliner Musikverleger Birnstiel herausgegebene Sammlung „Oden mit Melodien", welche 62 Oden verschiedener Komponisten und Dichter enthielt. In der Vorrede stellen Krause und Ramler, bestrebt volkstümliche Lieder zu schaffen, die Grundsätze auf, daß das Lied leicht sangbar, einfach und möglichst unabhängig von der Begleitung zu gestalten sei, damit jedermann es leicht erlernen und es auch im Freien bei geselliger Vereinigung, bei der Arbeit oder auf dem Spaziergang singen könne. Diese Prinzipien wurden für alle späteren Liederwerke der Berliner Schule maßgebend, ihre eigentliche Verwirklichung fanden sie jedoch erst in den viel späteren Liedern von Schulz und Reichardt. Die gewollte Einfachheit artete zunächst in frostige Steifheit aus, die musikalische Erfindung wurde durch die allzu strengen Vorschriften in ihrer freieren Entfaltung gehemmt, und die schwerfälligen, immer noch zopfisch verschnörkelten Melodien entbehren jeder Individualität, sie ermüden durch ihre monotone, schablonenhafte Gleichförmigkeit. Immerhin haben wir jenen unzähligen unbedeutenden Liedern der frühesten Berliner Schule das eine zu danken, daß sie die zweiteilige

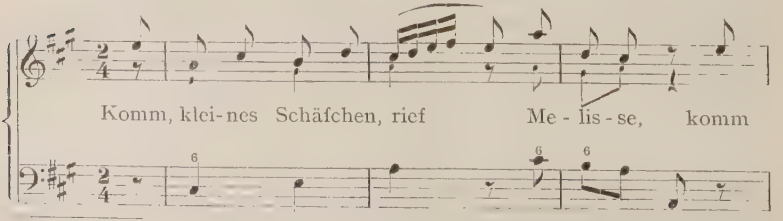
Liedform feststellten und hiedurch die Grundlage schufen, auf welcher später Hiller und Schulz weiterbauten. Für die „Oden mit Melodien" hatte Ramler Texte von Gleim, Hagedorn, Kleist, Uz, Schlegel u. a. mit kritischem Blick ausgewählt, Krause setzte einige dieser Gedichte selbst in Musik und zog die Musiker J. G. Graun, Karl Heinrich Graun, Agricola, Franz Benda, Nichelmann, Ph. Em. Bach, Quantz und Telemann zur Komposition der anderen heran. Die Lieder sind durchwegs zweistimmig mit unbeziffertem Basse geschrieben und zeigen insgesamt ein den vorerwähnten Regeln entsprechendes Bestreben, der Wortdeklamation den Vorrang einzuräumen und das musikalische Element möglichst in den Hintergrund zu drängen. So weist auch keines der Lieder ein instrumentales Vor- oder Nachspiel auf.

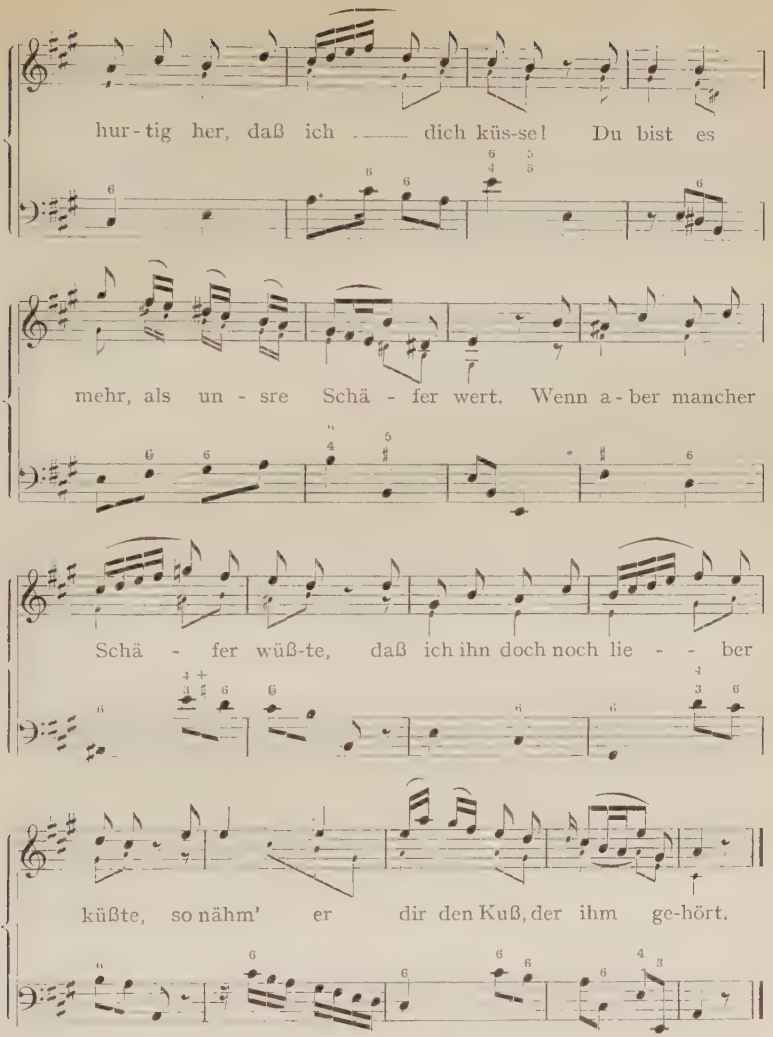
Eine zweite von Ramler und Krause herausgegebene Sammlung und zugleich das umfangreichste Werk der Berliner Schule sind die 1767—1768 in vier Büchern erschienenen „Lieder der Deutschen". Die 240 Gesänge sind meist Strophenlieder, die Komponisten bleiben ungenannt, viele Lieder dürften jedoch von Krause selbst herrühren. Die übrigen, von ihm gesammelten Lieder modelte er ganz willkürlich nach seinen Prinzipien um und sein Freund Ramler verfuhr nicht minder barbarisch mit den Liedertexten. Nur sehr wenige Lieder der Sammlung erheben sich über die Mittelmäßigkeit, doch finden sich einige hübsche Rokokostückchen darin, unter welchen „Melisse" hervorzuheben ist.

Melisse*).

Gleim.

(Kleine Füllnoten zugesetzt.) Unbekannt.

Lockend. Lieder der Deutschen I, S. 76. Berlin 1767.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgt 1 Strophe.

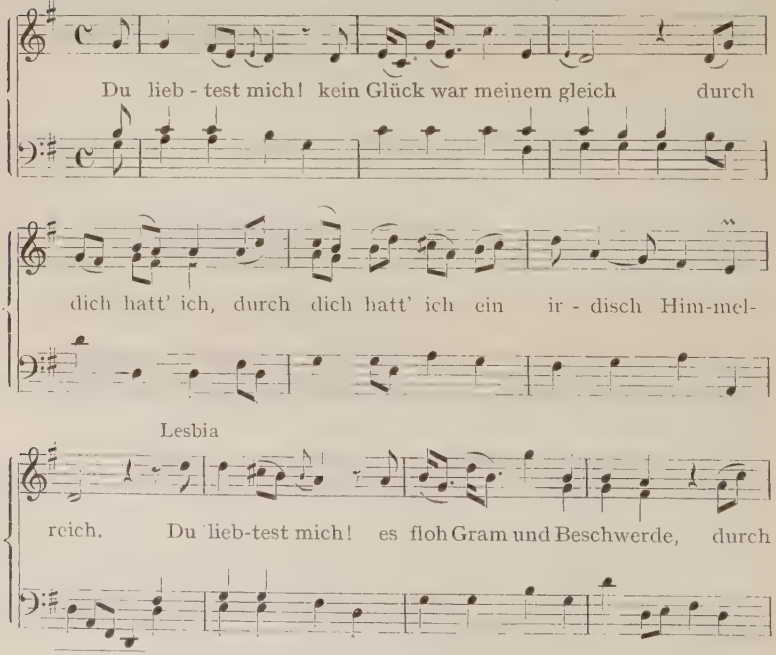
Der von Krause und Ramler gepredigten Theorie huldigte auch der vielgenannte Musikschriftsteller und Komponist Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795). Er ließ 1756 eine Sammlung „Berlinische Oden und Lieder" sowie „Neue Lieder zum Singen beym Clavier", 1758 „Geistliche, moralische und weltliche Oden", 1759 „Herrn

Professor Gellerts Oden und Lieder nebst einigen Fabeln" und andere Sammlungen bei Breitkopf in Leipzig erscheinen. Jede dieser Sammlungen enthält eine große Anzahl eigener Kompositionen Marpurgs, im übrigen sind alle Komponisten aus der Krause-Ramlerschen Sammlung darin vertreten, nur tritt in der zweiten Sammlung noch Johann Philipp Kirnberger hinzu, der zu den „Berühmtheiten" der Berliner Schule zählte. Marpurg entfaltete auf dem Gebiete der Musikliteratur eine erstaunliche Produktivität, schrieb geschichtliche und theoretische Abhandlungen, Kompositions- und Gesangslehren usw. Seine Kompositionen litten unter dem Einfluß der herrschenden Richtung und sind äußerst reizlos.

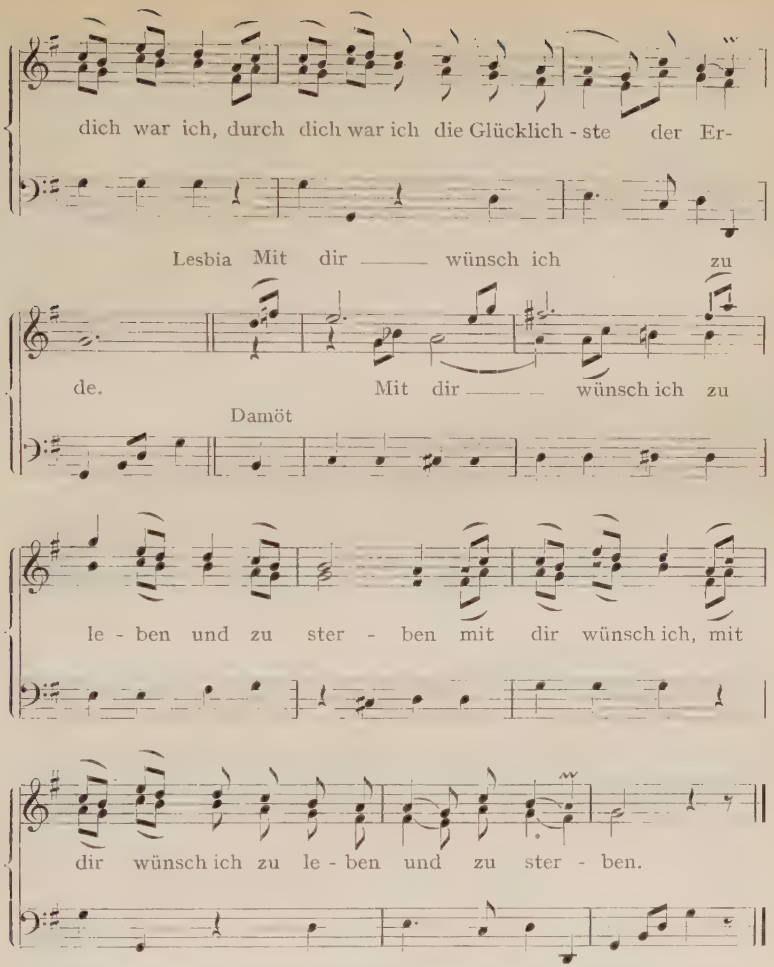
Damöt und Lesbia*).

Kleist.

Friedrich Wilh. Marpurg.
Berlinische Oden und Lieder I, S. 24.
Leipzig 1756.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



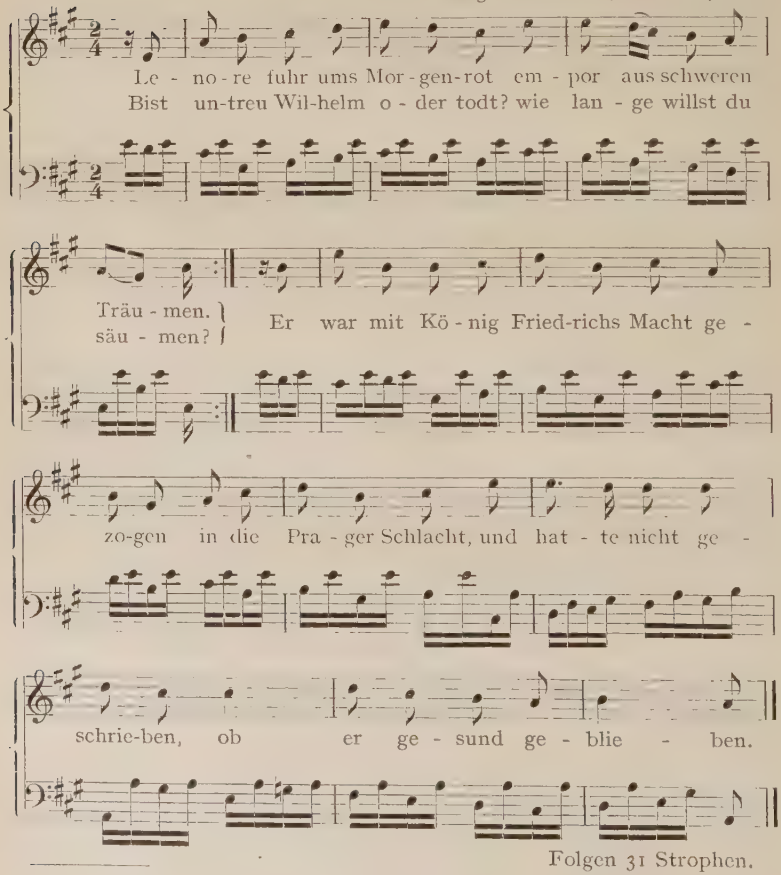
Die langweiligen Gedichte der Gellertschen Sammlung wirken in dieser trocken rezitierenden Kompositionsweise besonders ermüdend. Marpurgs Einfluß auf die mit ihm schaffenden Komponisten war ein so starker, daß auch die bedeutenderen Talente unter ihnen, wie Ph. Em. Bach, H. Graun und Philipp Sack, sich in seinen Sammlungen nicht frei hervorwagten und ebenso nüchtern regelmäßig modulierten und reizlos deklamierten wie ihr Vorbild. Allen voran in langweiliger Pedanterie steht Johann Philipp Kirnberger

(1721—1783), dem, wie Friedländer sagt, „niemals ein wirkliches Lied gelungen ist", trotzdem er als Schüler Sebastian Bachs ein tüchtig gebildeter Musiker war. Nur als Theoretiker nahm er eine bedeutende Stellung ein, als Liederkomponist fehlte ihm jede wirkliche Begabung. Bezeichnend für ihn ist z. B. die Komposition von Bürgers „Lenore", deren 32 Strophen er auf eine einzige kurze Melodie absingen ließ.

Lenore*).

Bürger.

Johann Philipp Kirnberger.
Gesänge am Clavier, S. 18. 1780.



Folgen 31 Strophen.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Ein zweiter berühmter Theoretiker und ungemein fruchtbarer Komponist, der sich in der Liedkomposition durch hoffnungslose Öde auszeichnete, war Johann Mattheson (1681—1764), welcher bis in sein hohes Alter hinein schöpferisch tätig war. So veröffentlichte er 1751 als 70jähriger Greis „Sittliche Gesänge, angenehme Klänge, gut zur Lebenslänge" usw. Die von ihm selbst gedichteten Oden empfiehlt er in „VII Anreden" und einem „Angehängten kurzen Begriff ihres Nuzens" „an den ... Lieben poetischen Leser". U. a. heißt es da:

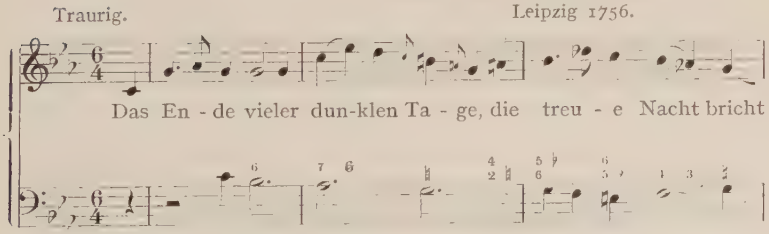
1. Dienet zur Vermeidung aller Eitelkeit.
3. Schaft Mittel wider die Betrübniß.
4. Verwirfft alle Heucheley und Verstellung.
7. Überwindet die Unzufriedenheit.
10. Deuten auf etwas besseres, als eine schöne Gestalt.
13. Spottet hoher Dinge und hält sich zu den niedrigen.
14. Bringt gottselige Gedanken im Alter*).

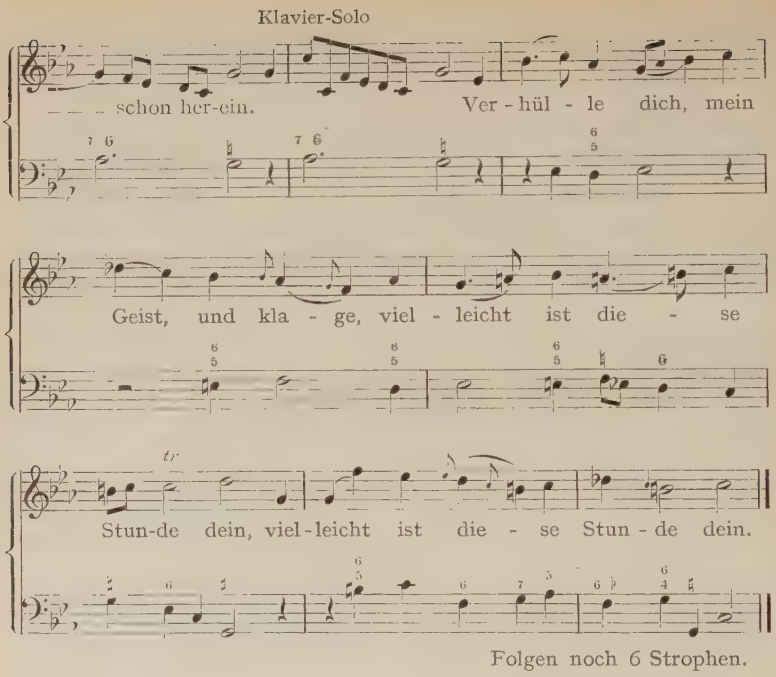
Auch die beiden Schüler Sebastian Bachs, Johann Friedrich Agricola (1720—1774) und Christoph Nichelmann (1717—1762) haben in der Liedkomposition nichts Wesentliches geleistet. Nichelmanns Komposition „Die Nacht" von Zachariä erhebt sich jedoch durch ihre melancholische Färbung und ihre warme Empfindung über seine sonstigen Arbeiten.

Die Nacht**).

Zachariä.

Nichelmann.
Berlinische Oden und Lieder, Nr. 12.
Leipzig 1756.



*) Max Friedländer a. a. O.
**) O. Lindner a. a. O.

Folgen noch 6 Strophen.

Johann Joachim Quantz (1697—1773), der berühmte Flötenmeister Friedrichs des Großen, hat sich vorwiegend um die Kirchenmusik verdient gemacht und leistete hierin Besseres als auf weltlichem Gebiete. Franz Benda (1709 bis 1786) war ebenfalls einer der Hauptvertreter der Berliner Schule, doch vorwiegend auf instrumentalem Gebiet. Von den Brüdern Graun kommt für uns nur Karl Heinrich Graun in Betracht, der mit Ph. Em. Bach unter den Komponisten der Berliner Schule die erste Stelle einnahm. Geboren 1701 zu Wahrenbrück, gestorben 1759 in Berlin, erhielt Graun seinen ersten musikalischen Unterricht an der Kreuzschule in Dresden und wurde Diskantist der Ratskapelle dortselbst. Später entwickelte sich seine Stimme zu einem prächtigen Tenor, er wurde Opernsänger und bald auch eifriger Opernkomponist. Nach dem Tode Friedrichs des Großen berief ihn Friedrich II. 1740 als Kapellmeister nach Berlin und betraute ihn mit der Zusammensetzung

einer Operngesellschaft. Diese Gründung der Berliner Oper, für welche er auch als Komponist rastlos tätig war, füllte sozusagen sein Leben aus; doch widmete er sich nichtsdestoweniger auch der Kirchenmusik, welche eigentlich seinem Talente mehr entsprach als die Oper. Sein Passionsoratorium „Der Tod Jesu" (1755, Text von Ramler) und der vierstimmige Grabgesang „Auferstehn, ja auferstehn" brachten ihm unvergängliche Lorbeeren und erhielten seinen Namen bis zum heutigen Tage lebendig. Als Liederkomponist trafen wir Graun bereits in der Gräfeschen Sammlung; er beteiligte sich ferner an vielen Sammlungen der Berliner und gab selbst eigene Liederwerke heraus, doch blieb ihm die Liedkomposition stets Nebensache. 1761 und 1764 veröffentlichte Graun „Auserlesene Oden zum Singen beym Clavier". Durch und durch von der Opernarie beeinflußt, zeigen Grauns Melodien eine gewisse dramatische Freiheit, verfallen aber leicht in Sentimentalität und können sich nur schwer in die Knappheit der Liedform fügen; die meisten seiner Lieder sind daher unbedeutend.

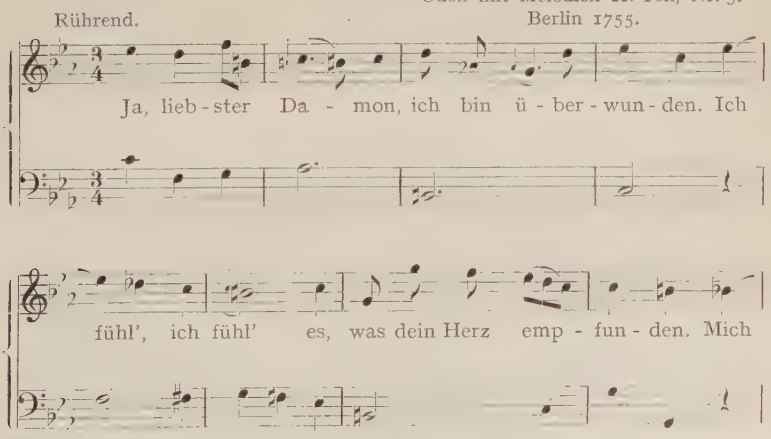
Ja, liebster Damon*).

Kleist.

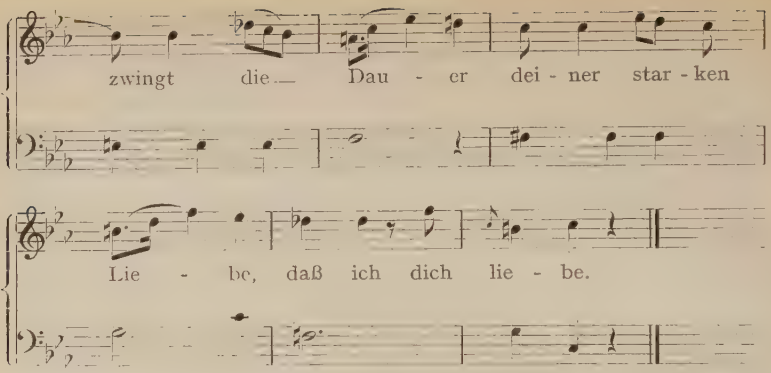
Graun.

Oden mit Melodien II. Teil, Nr. 5.

Berlin 1755.

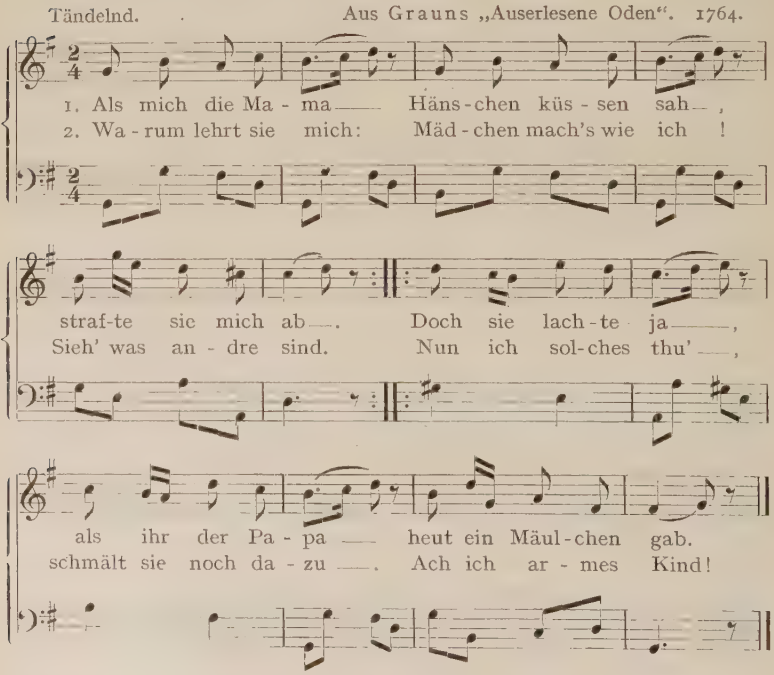


*) Aus O. Lindner a. a. O.



Folgen 4 Strophen.

Als mich die Mama Hänschen küssen sah*).



Auch Philipp Emanuel Bachs hervorragendste Leistungen liegen außerhalb der Liedkomposition; dennoch pflegte er das Lied mit mehr Geschick und Liebe wie Graun.

*) Nach Karl Ernst Schneider a. a. O.

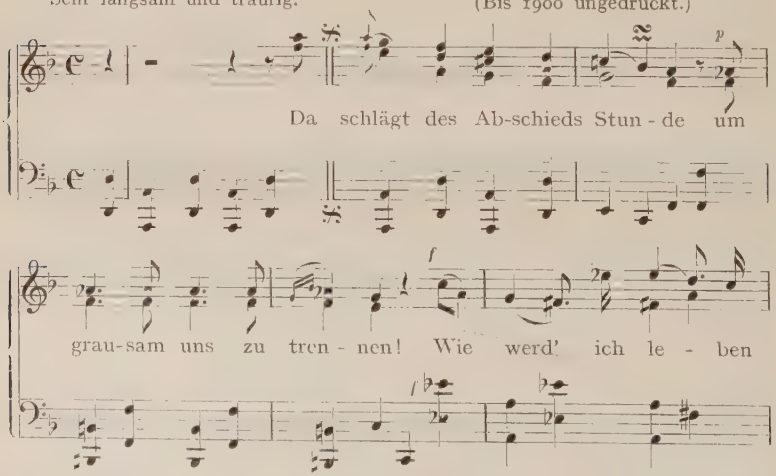
Als zweiter der überlebenden Söhne Sebastian Bachs 1714 in Weimar geboren, erhielt er von seinem Vater die musikalische Ausbildung, sollte sich jedoch der Jurisprudenz zuwenden. Er ging zu diesem Zwecke nach Frankfurt a. O., wo er neben seinen Universitätsstudien auch als Klavierspieler, Komponist und Dirigent an einer von ihm gegründeten Gesangschule eifrig tätig war. 1740 finden wir ihn am Hofe Friedrichs des Großen, wo ihm als Kammercembalist die Aufgabe oblag, des Königs Flötenspiel am Klavier zu begleiten. Ph. Em. Bach hatte diese Stellung mit Freuden ergriffen, um sich von den Plänen seines Vaters emanzipieren und sich ganz der Musik widmen zu können. Nachdem der siebenjährige Krieg Friedrichs Liebe zur Musik bedeutend abgekühlt hatte, ward Bach seines Amtes überdrüssig. Er nahm 1767 seinen Abschied, folgte einem Rufe nach Hamburg und trat dort als Musikdirektor an Telemanns Stelle. Allgemein verehrt starb er dort 1788. Seine Laufbahn war reich an Ehren und äußeren Erfolgen gewesen, und in der Tat bildet Ph. Em. Bach einen Markstein in der Geschichte der Musik, besonders der Klaviermusik. Für das Klavier schrieb er 210 Solostücke, 52 Konzerte und viele Sonaten; weniger bedeutend, jedoch auch sehr produktiv war er auf dem Gebiete der Kirchenmusik, welche er um 22 Passionen, viele Kantaten und zwei Oratorien bereicherte. Mit dem musikalischen Schaffen seines großen Vaters innig vertraut, hatte er sich dessen Formen angeeignet, doch fehlte ihm des Vaters edler und erhabener Geist. Als Kind seiner Zeit strebte er mehr nach Anmut und Gefälligkeit der Melodie und wurde in seiner Eigenart zum Vermittler zwischen der polyphonen Kunst seines Vaters und der homophonen Kompositionsweise Haydns und Mozarts, welche beide sich nicht scheuten wiederholt zu betonen, wieviel sie von dem verehrten Meister gelernt hätten. Philipp Emanuel Bachs Lieder stehen wohl nicht auf der Höhe seiner Klavierstücke, doch verdanken wir seiner feinen Empfindung für die Übereinstimmung zwischen Dichterwort und Melodie die ersten Versuche, aus dem Strophenliede ein durchkomponiertes zu machen, d. h. jeder Strophe eine ihrem

Textinhalte entsprechende Melodie zu geben. Seine Lieder sind durchweg technisch meisterhaft und formvollendet, jedoch nicht vokal gedacht, reich an Synkopen und Ausschmückungen, sie verraten auf Schritt und Tritt den Klaviervirtuosen jener Zeit. Von seinen 1758 und 1759 erschienenen Kompositionen „Gellerts geistliche Oden und Lieder" sagte der Dichter selbst „sie sind schön, aber zu schön für einen Sänger, der nicht musikalisch ist". Weite Verbreitung fanden die 1787 erschienenen „Neuen Melodien zu einigen Liedern des neuen hamburgischen Gesangbuchs", in welchen er versucht, den Volkston zu treffen. Wir bringen hier ein interessantes, stimmungsvolles Lied Ph. Em. Bachs „Die Trennung", welches bis zum Jahre 1899 ungedruckt war und von Friedländer aus einem Manuskript*) der Konservatoriumsbibliothek in Brüssel zum erstenmal veröffentlicht wurde. Bachs „Passionslied" gehört zu seinen besten und edelsten geistlichen Gesängen.

Die Trennung**).

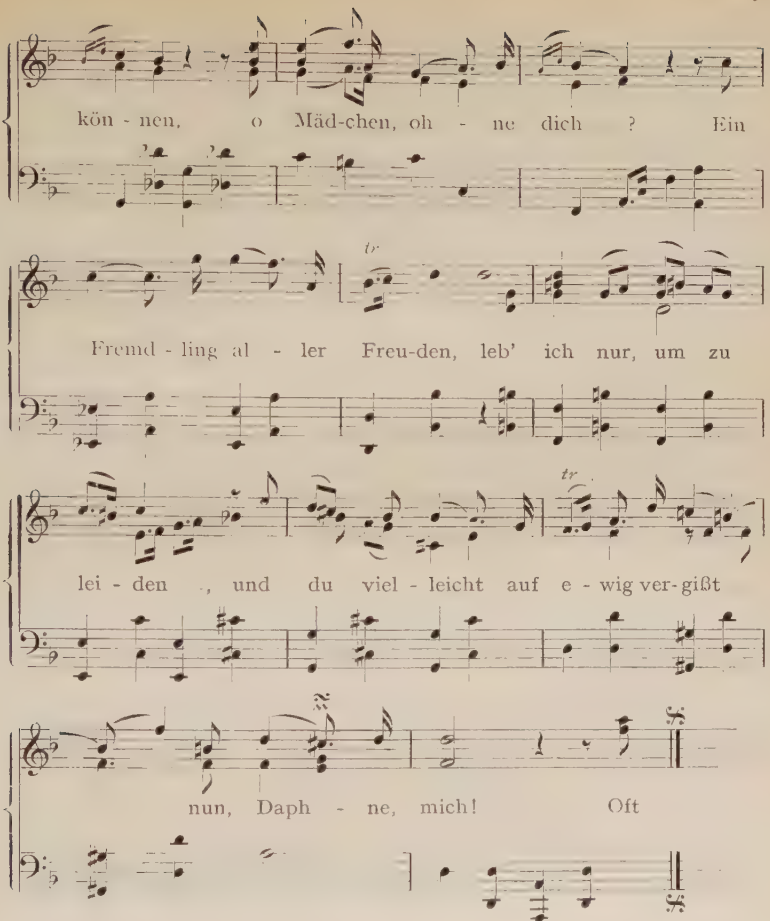
Joh. Joach. Eschenburg.

Carl Philipp Emanuel Bach.
(Bis 1900 ungedruckt.)



*) Sammlung von geistlichen und weltlichen Oden und Liedern mit Melodien von dem Herrn Capellmeister Ph. Em. Bach, die in verschiedenen Sammlungen einzeln gedruckt stehen, nebst einigen ungedruckten.

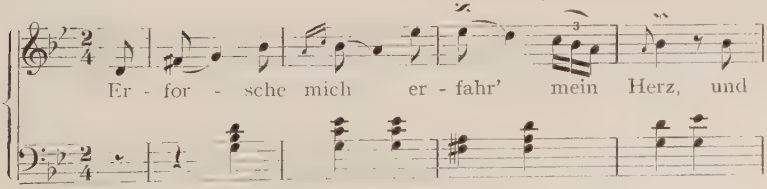
**) Aus Max Friedländer a. a. O.

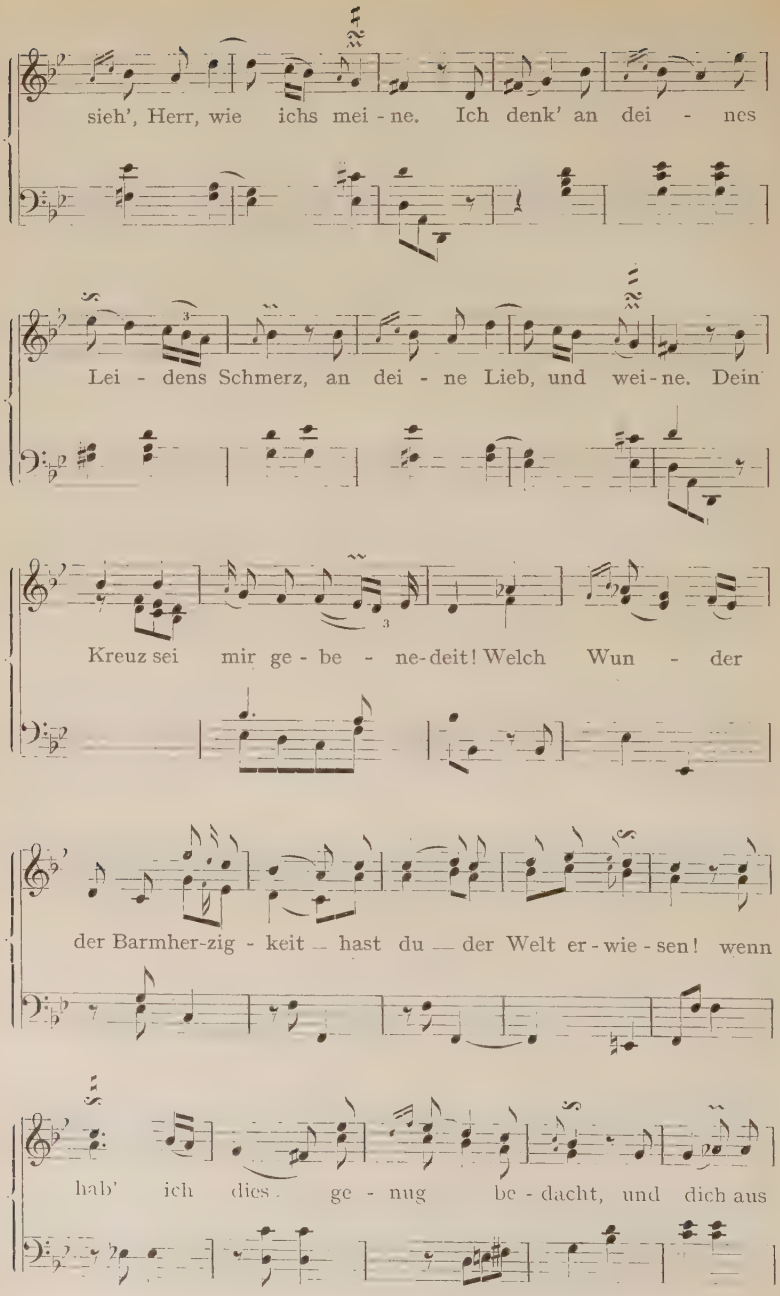


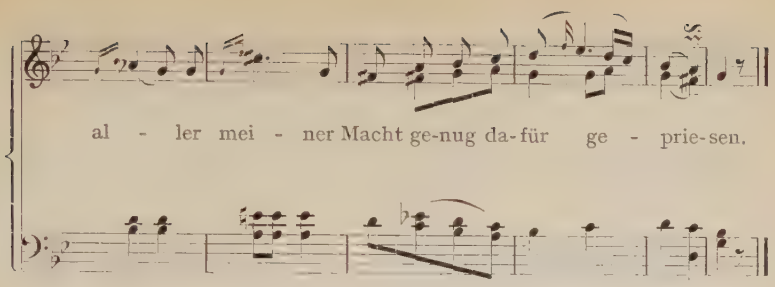
Folgen 6 Strophen.

Passionslied*).

Gellert.

Phil. Eman. Bach.
Gellerts Geistliche Oden und Lieder,
S. 14. 1758.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.


sieh', Herr, wie ichs mei - ne. Ich denk' an dei - nes
Lei - dens Schmerz, an dei - ne Lieb, und wei - ne. Dein
Kreuz sei mir ge - be - ne-deit! Welch Wun - der
der Barmher-zig - keit — hast du — der Welt er - wie - sen! wenn
hab' ich dies ge - nug be - dacht, und dich aus



Folgen 10 Strophen.

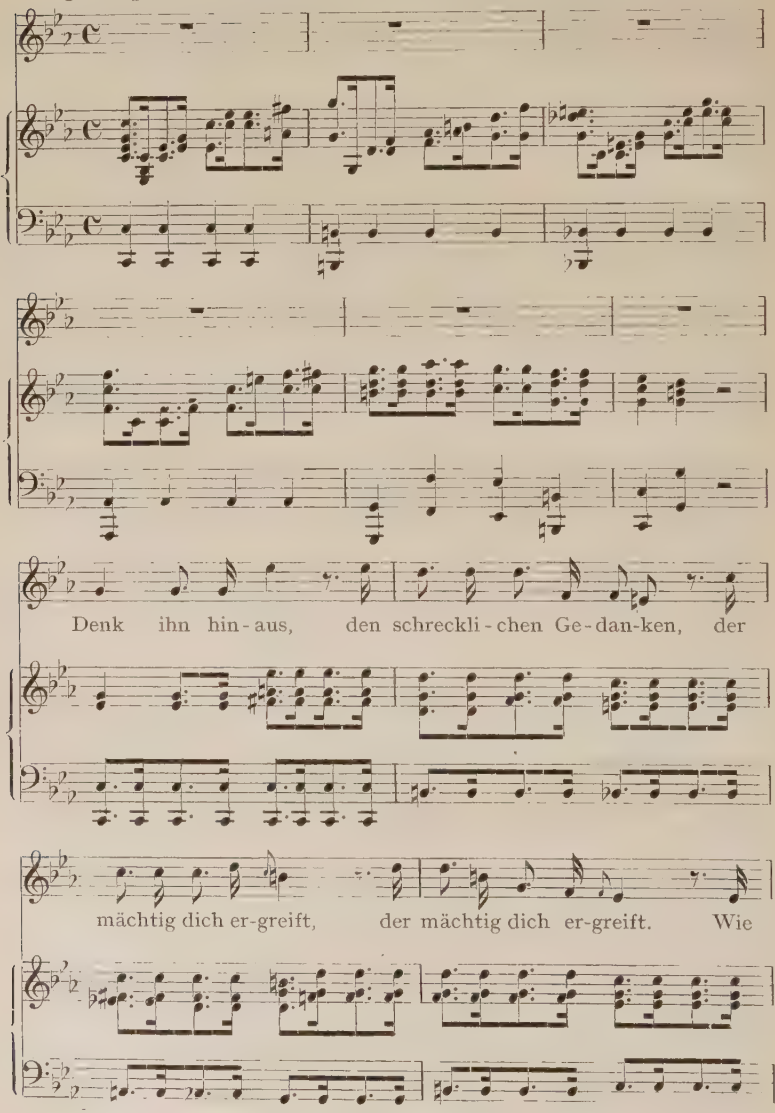
Noch einen Komponisten dürfen wir nicht vergessen, der zwar in den erwähnten Sammelwerken auch nur Unbedeutendes leistete, als selbständiger Komponist jedoch seine Zeitgenossen weit überflügelte und vielleicht sogar bahnbrechend geworden wäre, wenn ihn nicht inmitten seiner Schaffenskraft der Tod ereilt hätte. Johann Philipp Sack, geb. 1722 zu Harzgerode (Anhalt), war seit 1755 als Organist am Berliner Dom tätig und beteiligte sich eifrig an den Bestrebungen der Berliner Schule. Er starb schon 1763 in Berlin. Viele seiner Lieder, besonders die größer angelegten, tragen schon durchweg den Stempel einer starken Individualität. In seinen Oden gestaltet Sack die Harmonie wohlklingend und abwechslungsreich, er steigert die Ausdrucksfähigkeit der Singstimme durch belebte Chromatik und weiß der ganzen Komposition ein einheitliches Kolorit und, wo es erforderlich, auch dramatischen, selbst leidenschaftlichen Charakter zu verleihen. Auch ist er einer der ersten Komponisten, welcher der Singstimme ihren besonderen Platz im Liniensystem einräumt und sie hiemit von der durchaus selbständig geführten Begleitung loslöst. In der 1760 von Birnstiel herausgegebenen „Sammlung kleiner Klavierstücke nebst einiger Oden“ finden wir neben Kirnberger und Nichelmann auch Sack vertreten, und zwar mit drei Oden, welche zu seinen besten Schöpfungen gehören.

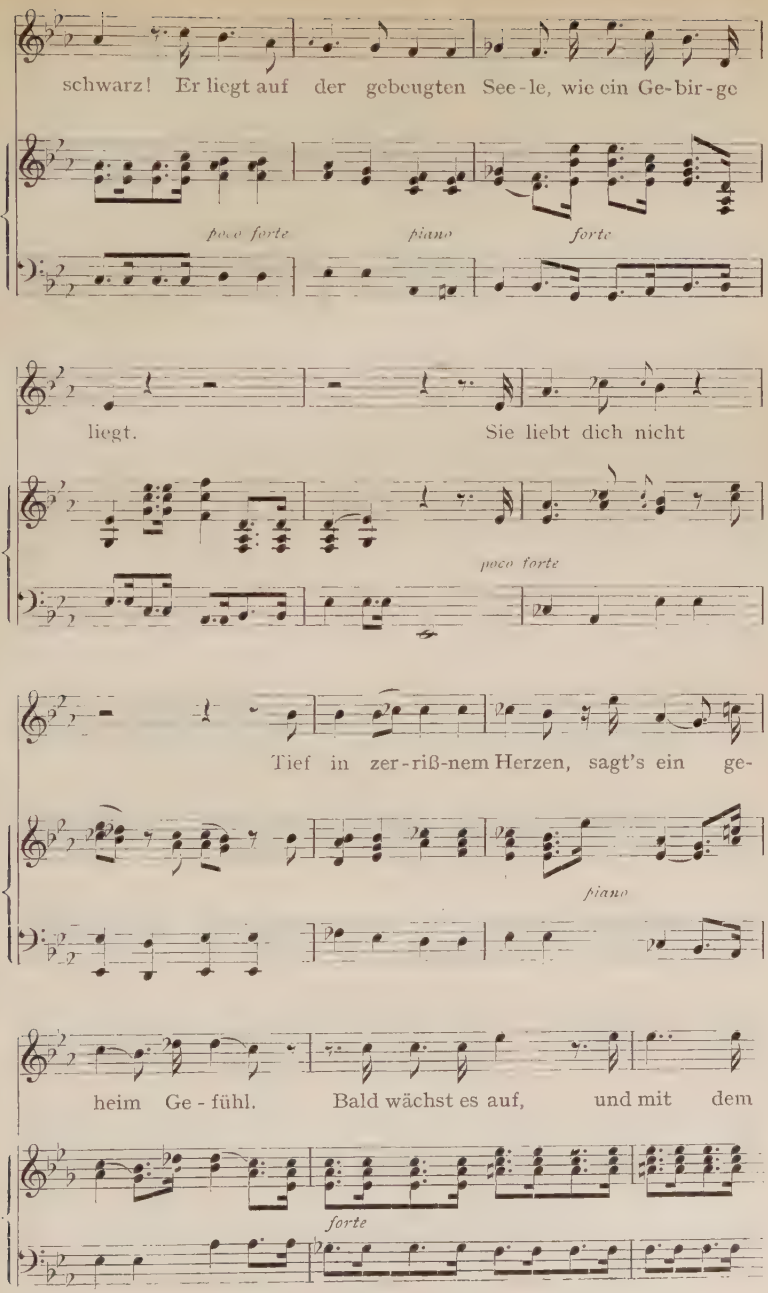
Ode*).

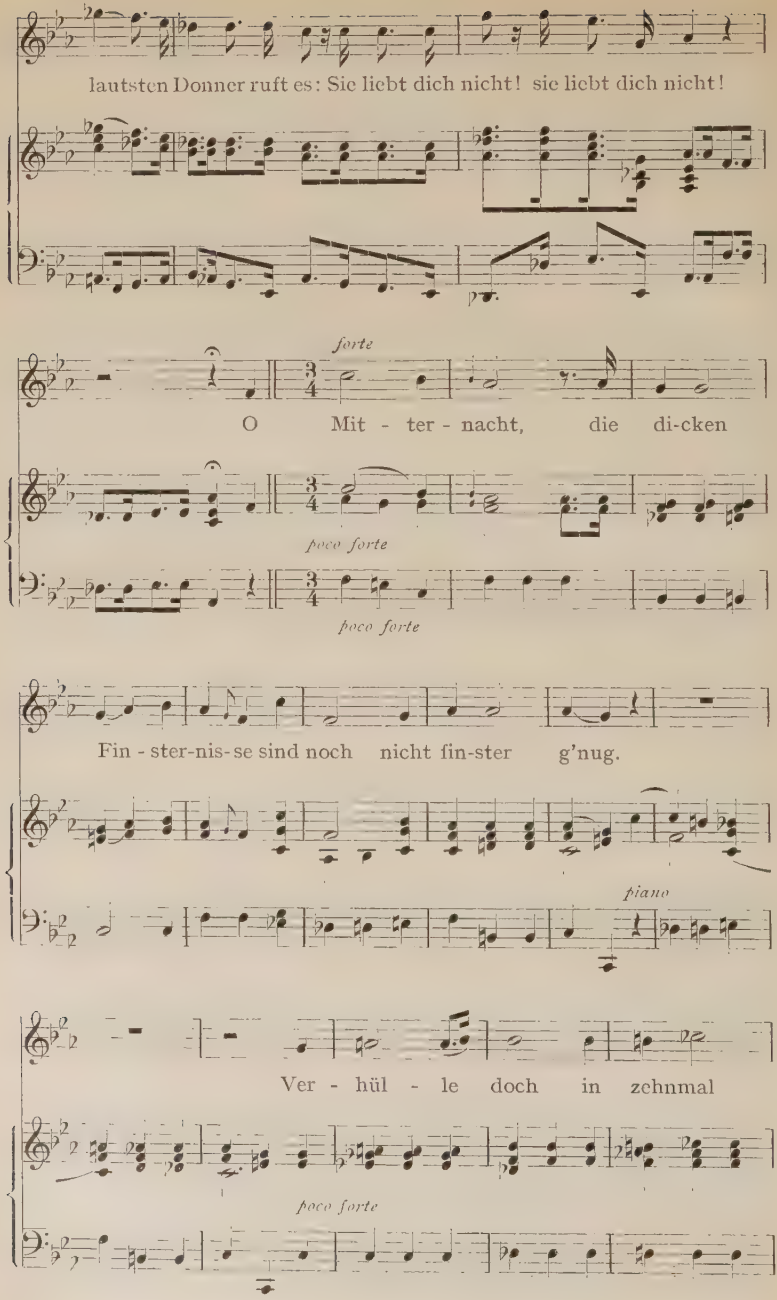
Zachariä.

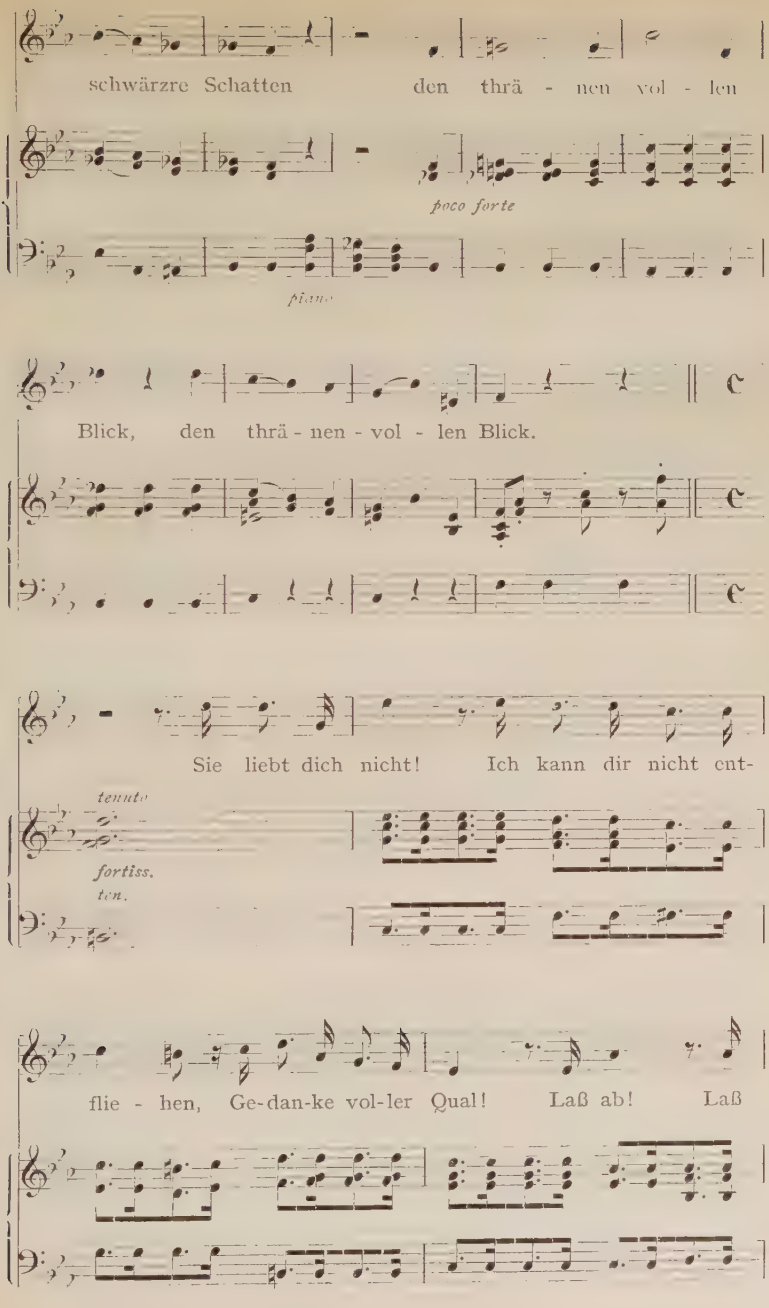
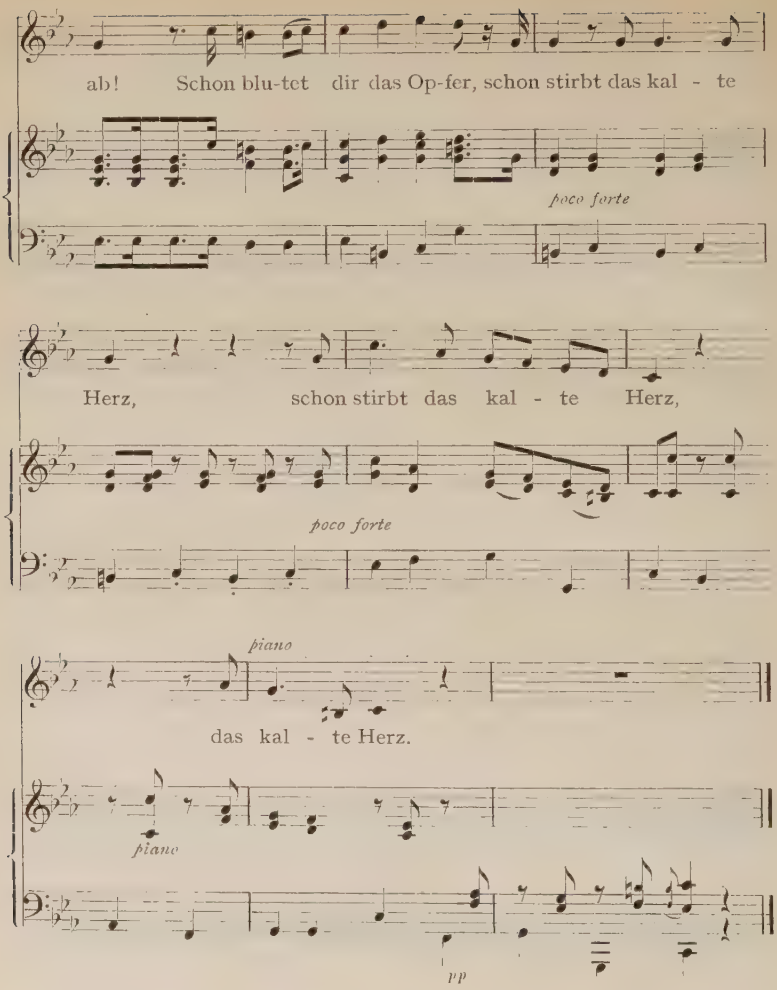
Sack.

Aus Kleine Klavierstücke nebst einigen Oden von verschiedenen Tonkünstlern. Teil II, Nr. 1. Berlin 1760.

Largo con affetto.

*) Nach O. Lindner a. a. O. (Die Ode wurde leichteren Verständnisses halber in die modernen Schlüssel übertragen.)


schwarz! Er liegt auf der gebeugten See-le, wie ein Ge-bir-ge
poco forte
piano
forte
liegt.
Sie liebt dich nicht
poco forte
Tief in zer-riß-nem Herzen, sagt's ein ge-
piano
heim Ge-fühl.
Bald wächst es auf,
und mit dem
forte


lautsten Donner ruft es: Sie liebt dich nicht! sie liebt dich nicht!
forte
O Mit - ter - nacht, die di-cken
poco forte
poco forte
Fin - ster-nis-se sind noch nicht fin-ster g'nug.
piano
Ver - hül - le doch in zehnmal
poco forte


schwärzre Schatten den thrä - nen vol - len
poco forte
piano
Blick, den thrä - nen - vol - len Blick.
Sie liebt dich nicht! Ich kann dir nicht ent-
tenuto
fortiss.
ten.
flie - hen, Ge-dan-ke vol-ler Qual! Laß ab! Laß

Auch unabhängig von der Berliner Schule begann sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Lust zur Liedkomposition in ganz Deutschland zu regen. Von den zahlreichen Komponisten nennen wir als beachtenswert Johann Ernst Bach, den Großneffen Johann Sebastians, geb. 1722 in Eisenach, gest. daselbst 1777 als Sachsen-Weimarscher Kapellmeister; 1749 veröffentlichte er eine „Sammlung auserlesener Fabeln mit darzu verfertigten Melo-

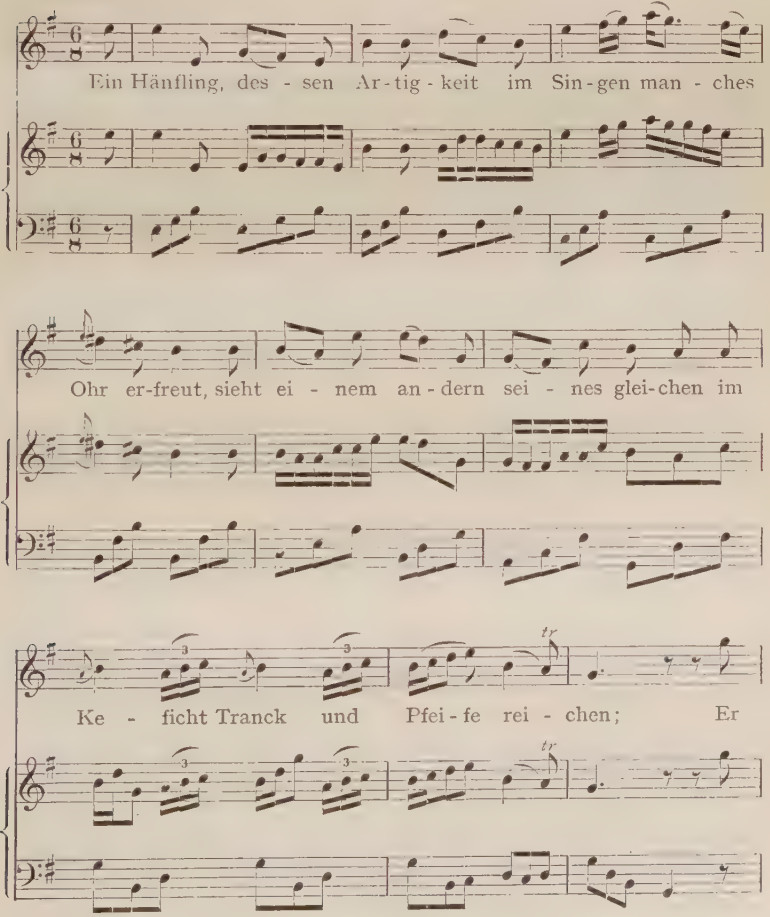
deyen". Seine Kompositionen sind wohl ungleich, jedoch überrascht er oft durch feinsinnige Nüancen, wie z. B. die Gegenüberstellung von Dur und Moll, und durch ansprechende Melodien; unser Beispiel „Die Unzufriedenheit" charakterisiert J. E. Bachs Schaffen.

Die Unzufriedenheit*).

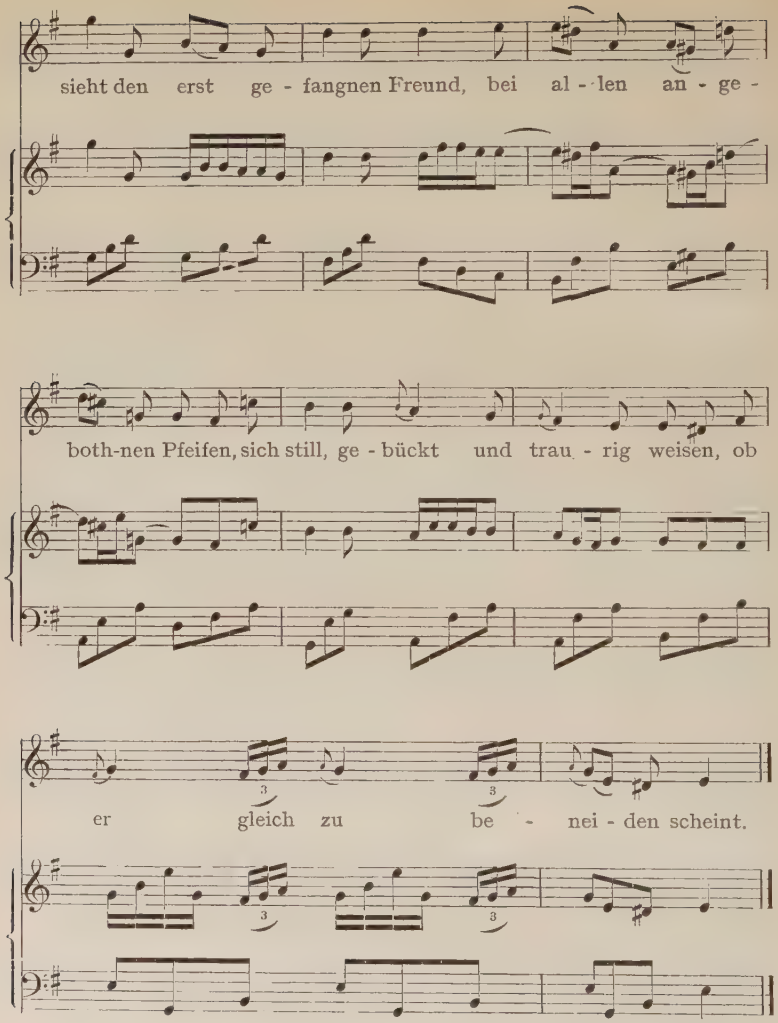
Carsted.

Joh. Ernst Bach.
Fabeln, Nr. 12. 1749.

Larghetto.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen 4 Strophen.

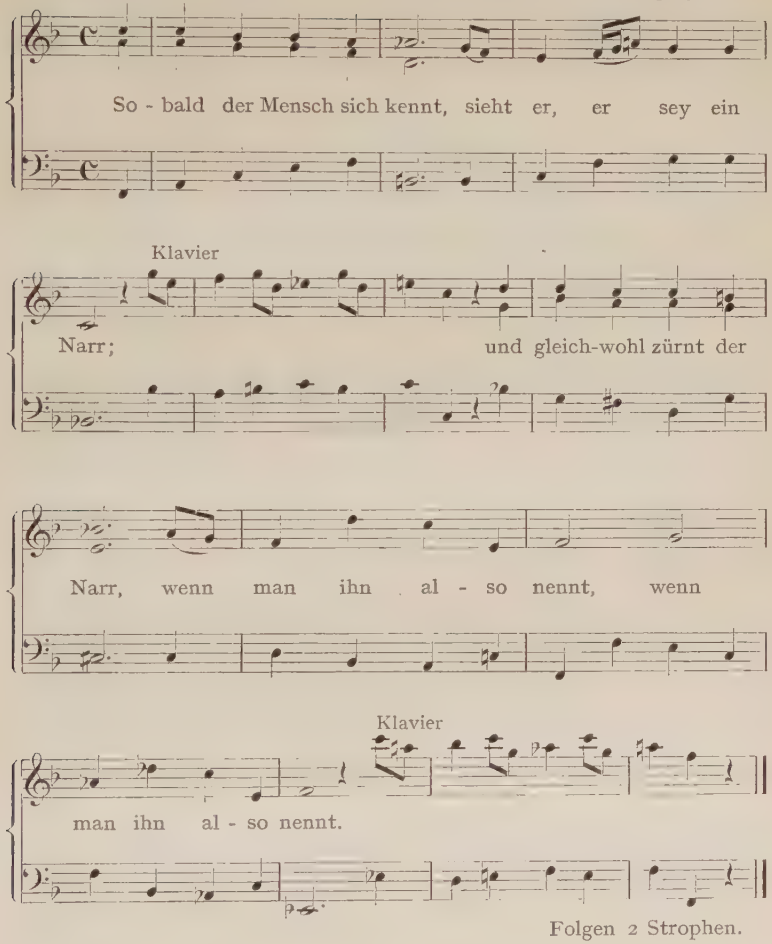
Ebenso bemühte sich Schmügel (1726—1798), ein Schüler Telemanns, in seinen „Sing- und Spieloden vor Musicalische Freunde componirt“ die Liedform abwechslungsreicher zu gestalten, und es glückte ihm auch manchmal, die Stimmung des Gedichtes zu charakterisieren, so z. B. in dem „Sonderling“.

Der Sonderling *).

Lessing.

Johann Christoph Schmügel.

Spöttisch und geschwind. Sing- und Spieloden, Nr. 8. Leipzig 1762.



Folgen 2 Strophen.

Des Magdeburger Organisten August Bernhard Valentin Herbing Melodien zeichnen sich vor den gewollt komischen Liedern der Zeit durch ursprüngliche, ungekünstelte Heiterkeit aus. So kommt z. B. in seinem Liedchen „Der Knabe"

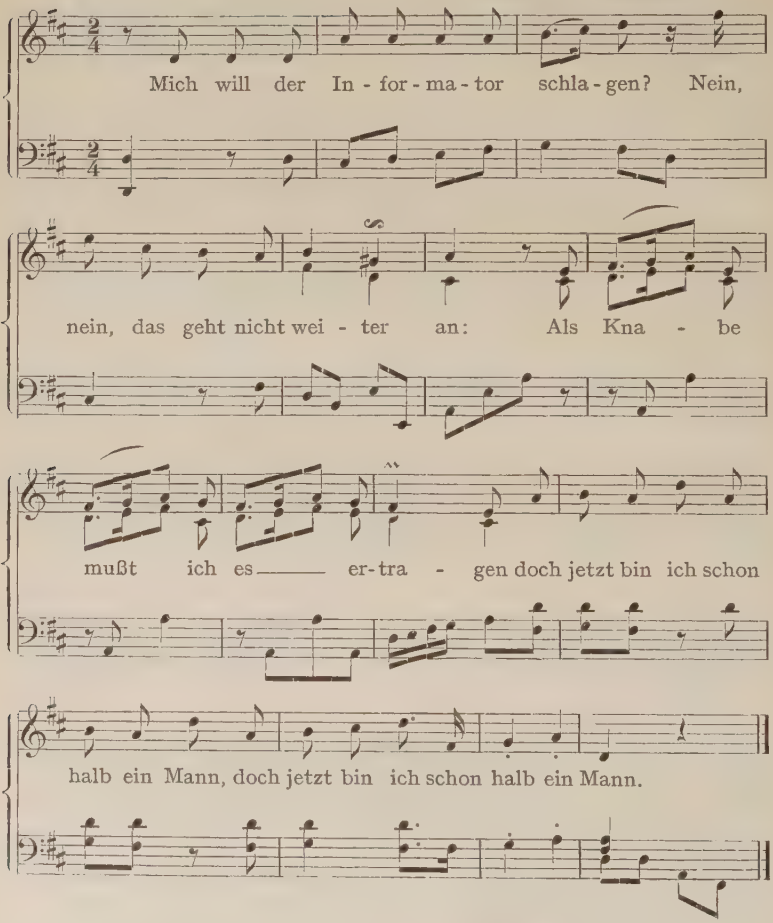
*) O. Lindner a. a. O.

Der Knabe*).

Christian Felix Weiße.

Aug. Bernh. Val. Herbing.
Musikalische Belustigungen II.

Verweisend.



Folgt eine Strophe.

aller anmaßende Übermut eines lebhaften Kindes zum Ausdruck. In seinen „Musicalischen Belustigungen" bringt Herbing schon manche Lieder, welchen eine volkstümliche Ader nicht abzusprechen ist, so z. B. dem Liede „Der Winzer". Andere wieder zeigen uns bereits den mit Ab-

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

sicht verwerteten Gegensatz zwischen Dur und Moll. So ist Herbing dank seiner sanglichen Melodien und reicheren Ausdrucksmittel unter seinen Zeitgenossen der bedeutendste Vertreter des Kunstliedes. Vor allem können wir ihn auch den Komponisten der Fabel, so wie Gellert und Lessing sie geschaffen hatten, nennen, denn er war der erste, dem es gelang, diese poetische Gattung in ihrer Eigenart zu erfassen und musikalisch lebendig zu gestalten. Leider starb der interessante Komponist schon 1766 in jungen Jahren. Sein Zeitgenosse Johann Wilhelm Hertel (1727—1789) zeigt bedeutend weniger musikalische Begabung, doch weisen seine Lieder immerhin eine gewisse Volkstümlichkeit auf.

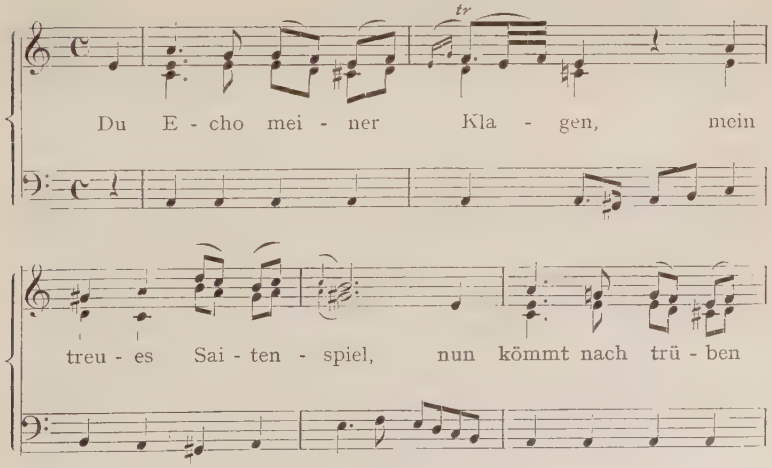
Aus Süddeutschland sind die anonym erschienenen „Ansbacher Anthologien" zu nennen, sowie auch die wegen ihrer echt vokalen Melodien und selbständigen Begleitung hervorzuhebenden Kompositionen des talentvollen Nürnbergers Gottfried Eusebius Nauert. Er veröffentlichte 1758 und 1764 „Oden und Lieder".

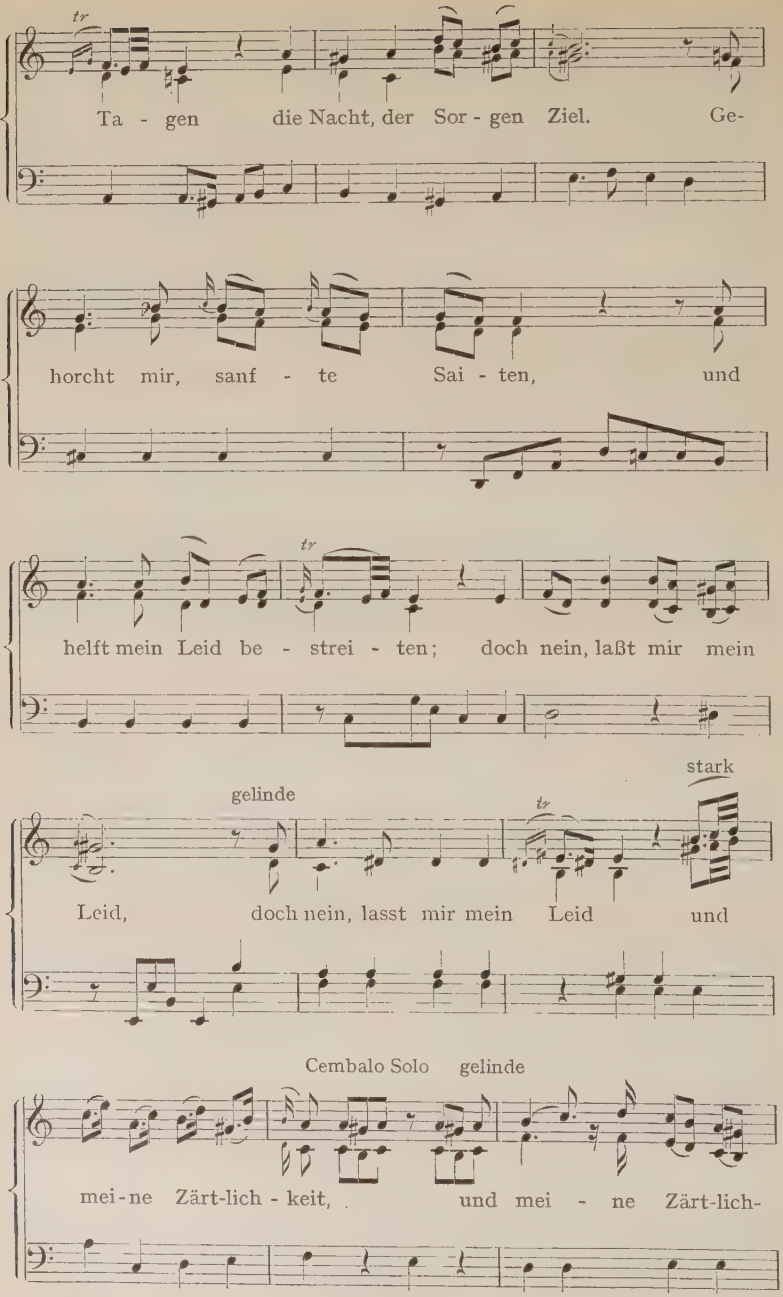
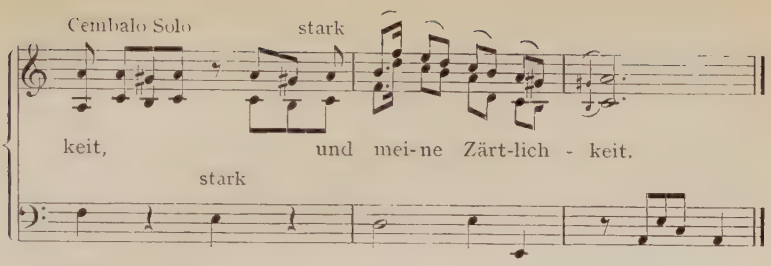
Das Clavier *).

Zachariae.

Gottfried Eusebius Nauert.

Traurig. Oden und Lieder I, Nr. 15. Nürnberg 1758.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.

tr
Ta - gen die Nacht, der Sor - gen Ziel. Ge-
horcht mir, sanf - te Sai - ten, und
tr
helft mein Leid be - strei - ten; doch nein, laßt mir mein
gelinde
stark
tr
Leid, doch nein, lasst mir mein Leid und
Cembalo Solo gelinde
mei-ne Zärt-lich - keit, und mei - ne Zärt-lich-

Folgen 2 Strophen.

Wenn auch manche unter den Liederkomponisten jener Zeit schon das Bestreben zeigen, ihren Liedern eine natürliche, frische Färbung zu verleihen, so kranken die meisten jener Musiker doch an den einerseits geziert galanten, andererseits lehrhaft pedantischen oder forciert heiteren Texten, auf welche sie einzig und allein angewiesen waren. Noch machte sich in ganz Deutschland die französische Geschmacksrichtung in der Dichtung, der italienische Opernstil in der Musik breit, und es bedurfte völlig neuer Anregungen von außen, um Dichtkunst und Musik zur Einfachheit und Natürlichkeit zurückzuführen. Auf dem Gebiete der Oper brachte Gluck diese epochemachende Umwälzung hervor, deren einschneidender Einfluß sich allmählich auch auf das Lied erstrecken mußte, jedoch erst in volle Wirksamkeit treten konnte, nachdem das Lied mit Hilfe des Singspiels die schlichte Volkstümlichkeit wiedergefunden hatte.

Zu diesem für die Entwicklung des Liedes ausschlaggebenden Werdegang hatte England den ersten Anstoß gegeben. In Auflehnung gegen die allmächtige italienische Oper war 1727 in London die „Bettleroper" von John Gay, welche in der Hauptsache nur aus Volksliedern und Straßengesängen bestand, erschienen. Sie erzielte einen durchschlagenden Erfolg und erreichte in England so große Popularität, daß die Döbbelinsche Schauspielergesellschaft in Berlin 1743 den Versuch machte, in dem Singspiel „Der Teufel ist los" oder „Die verwandelten Weiber" Ähnliches zu bieten. Die Melodien waren dem englischen Vorbilde entlehnt und wurden ohne Begleitung einstimmig ge-

sungen. Begreiflicherweise konnte ein, in so schroffem Gegensatz zu den üblichen musikalischen Genüssen stehendes Werk, vorerst nichts anderes als Mißerfolge ernten. Seine Zeit war noch nicht gekommen. Besser erging es ihm neun Jahre später in Leipzig, wo der Theaterprinzipal und Komiker Heinrich Gottfried Koch dieses Singspiel zur Aufführung brachte, nachdem der Dichter Christian Felix Weiße und ein Geiger seiner Truppe, namens Standfuß, Text und Musik überarbeitet hatten. 1752 wurde das Singspiel in seiner neuen Gestalt zum erstenmal aufgeführt und mit so warmem Beifall aufgenommen, daß Koch bald ein ähnliches Stück, ebenfalls nach englischem Vorbilde, „Der lustige Schuster", folgen ließ. Das bessere Publikum jedoch, dessen Geschmack bereits durch die erhabene Sprache eines Klopstock verwöhnt und durch Lessings kritische Tätigkeit gebildet war, verhielt sich diesen Erfolgen gegenüber kühl und ablehnend, da die erwähnten Singspiele einen von der Hamburger Oper überkommenen, derb possenhaften Charakter noch nicht ganz ablegen konnten. Bald lähmte der Siebenjährige Krieg das gesellschaftliche Leben und erst nach dem Friedensschluß öffnete sich auch wieder das Leipziger Theater. Koch hatte inzwischen rastlos an der Verbesserung seiner Singspiele gearbeitet und den trefflichen Leipziger Komponisten Johann Adam Hiller für seine Pläne zu gewinnen gewußt. Das Stück „Der Teufel ist los" wurde noch einmal gründlich überarbeitet, Hiller verfaßte neue Melodien zu den meisten der eingelegten Lieder, und in dieser Fassung errang es einen durchschlagenden Erfolg. Hiller und Weiße, welch letzterer ein zwar nicht bedeutender, aber immerhin begabter Lustspieldichter war, arbeiteten nun weiter zusammen und ließen fast jedes Jahr ein neues Singspiel erscheinen. So „Lottchen am Hof", „Die Jagd", „Die Liebe auf dem Land", „Der Erntekranz" und andere.

Johann Adam Hiller, 1728 in Wendisch-Ossig bei Görlitz als Sohn eines Kantors geboren, zeichnete sich schon früh durch seine hübsche Sopranstimme und musikalische Begabung aus; er erhielt demzufolge einen Freiplatz am Görlitzer Gymnasium.

Später setzte er in Dresden das Musikstudium fort, und als er im Jahre 1751 nach Leipzig kam, um dort die Rechte zu studieren, betrieb er die Musik als Nebenbeschäftigung und als Erwerb, da er schon seit langem Waise und gänzlich unbemittelt war. Er erregte bald das Interesse der musikalischen Kreise, und seine innige Liebe zur Musik, sowie sein klarer Blick für die herrschenden Mängel veranlaßten ihn, sich ganz in den Dienst der Tonkunst zu stellen. Hiller war nicht nur als Komponist, sondern auch als Schriftsteller, Kritiker und Gesangslehrer tätig, erwarb dabei jedoch, von steter Kränklichkeit verfolgt, nur mühsam seinen Lebensunterhalt. 1759 begründete er eine musikalische Wochenschrift unter dem Titel „Wöchentlicher musicalischer Zeitvertreib". 1763 rief er die während des Krieges unterbliebenen, sog. großen Konzerte als Liebhaberkonzerte wieder ins Leben und übernahm deren Leitung. Während ihn hier das Konzertwesen beschäftigte und er andererseits durch die Aufführung seiner Singspiele mit dem Theater in steter Berührung blieb, hatte er Gelegenheit, in das Musiktreiben seiner Zeit einen tiefen Einblick zu gewinnen, der ihn erkennen ließ, wie reformbedürftig der deutsche Gesang sei, da alle besseren Kräfte sich ausschließlich der italienischen Oper widmeten. Ein festes Ziel im Auge, strebte er mit Wort und Tat nach dessen Verwirklichung, gründete 1771 in uneigennützigster Weise eine unentgeltliche Gesangschule, und veröffentlichte 1774 eine „Anweisung zum musicalisch richtigen Gesang" und 1780 „Anweisung zum musicalisch zierlichen Gesang". Diese Werke übertrafen an gediegener Auffassung alle bis dahin erschienene einschlägige Literatur und gaben den deutschen Sängern manche goldene Lehre mit auf den Lebensweg. Hiller verlangte ernstes Musikstudium und machte auf die Wichtigkeit einer klaren, deutlichen Aussprache beim Gesang aufmerksam. Als man 1781 die großen Konzerte ins Gewandhaus verlegte, wurde Hiller ihr erster Kapellmeister und wußte als solcher ausgezeichnete Sängerinnen zur Mitwirkung heranzuziehen, ihre Gesangsweise in seinem Sinne beeinflussend, so „Gertrud

Mara Schmeling", deren Stimme von g bis c''' reichte, und auch die hochberühmte Corona Schröter. 1789 wurde Hiller als Nachfolger von Doles Kantor an der Thomasschule in Leipzig und versah dieses Amt zwölf Jahre hindurch, bis ihn sein hohes Alter veranlaßte, sich in den Ruhestand zurückzuziehen. Er starb in Leipzig 1804.

Mit den Liedern, welche Hiller in mehreren Sammlungen veröffentlichte, blieb er vollständig im Geschmack seiner Zeit, und die 1759 und 1772 herausgegebenen „Lieder mit Melodien fürs Clavier" sind so unbedeutend, daß sie Hiller gewiß nicht zu seiner Berühmtheit verholfen hätten. Seine pädagogische Anlage und der Wunsch, der Jugend zu nützen, veranlaßten ihn auch, eine ganze Reihe von Kinderliedern zu komponieren („50 geistliche Lieder für Kinder", 1774, „Kinderfreund" 1782 u. a.). Hiebei bemühte er sich allerdings einfach und leicht faßlich zu schreiben, traf jedoch keineswegs den echt kindlichen, naiven Ton, man merkt allen diesen Liedern die moralisierende Absicht an. Nicht viel besser erging es dem bedeutenden Musikschriftsteller Johann Adolf Scheibe (1708—1776) mit seinen Kinderliedern („Kleine Lieder für Kinder zur Beförderung der Tugend", 1. Teil 1766, 2. Teil 1768) und Gottlob Wilhelm Burmann (1737—1805) mit seinen „Kleinen Liedern für kleine Mädchen", 1773, und „Kleinen Liedern für kleine Jünglinge" 1777. Auch Gottlob Gottwald Hunger hat in seinen „Liedern für Kinder mit neuen Melodien" zwar ansprechende, aber ganz schablonenhafte Lieder geschaffen.

Besser gelungen als Hillers Kinderlieder sind seine Kompositionen zu den in Hermes' Roman „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" enthaltenen Liedern, welche er 1779 unter dem Titel „Lieder und Arien aus Sophiens Reise" als Sammlung herausgab. So langatmig und sentimental angehaucht der Roman auch ist, so treffen Hillers Melodien dazu doch mehr als seine anderen Lieder den einfach natürlichen Ton, da sie für einen bestimmten Zweck aus einer bestimmten Situation heraus geschrieben wurden.

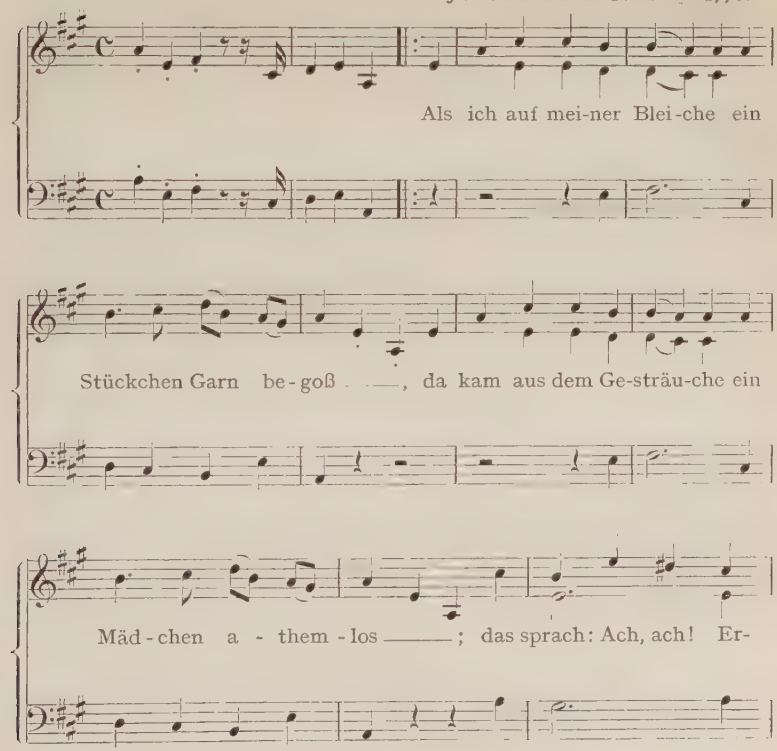
Dasselbe war bei seinen Singspielkompositionen der Fall, und in dieser Anpassung an ein gegebenes Milieu liegt das Geheimnis seiner Erfolge. An der Hand der einfachen individuell empfundenen Texte gelang es Hiller, den echten Liedton und die wahre Volkstümlichkeit zu treffen. Lieder wie „Ohne Lieb und ohne Wein was wäre unser Leben" aus „Der Teufel ist los", oder „Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoß" aus der „Jagd" sind echte Volkslieder und daher auch heute noch populär.

Lied aus dem Singspiel

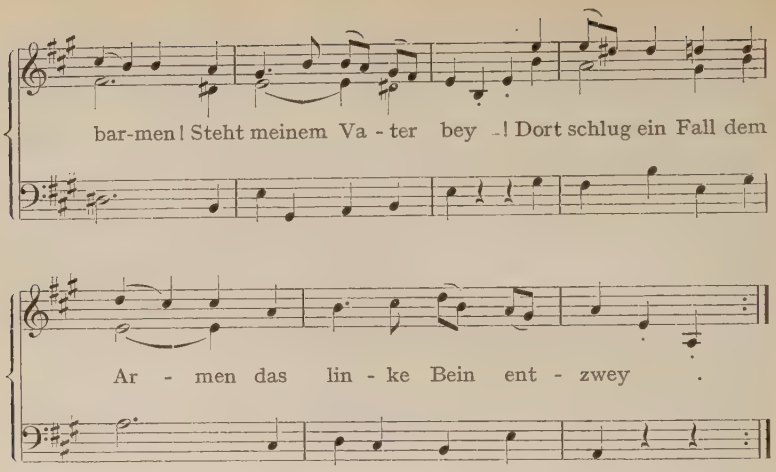
Die Jagd*).

Christian Felix Weiße.

Commodetto. Johann Adam Hiller. 1770.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen 5 Strophen.

In der 1790 erschienenen Sammlung „Letztes Opfer in einigen Liedermelodien der comischen Muse" schlägt er gleichfalls diesen schlichten Ton an und bringt einfache, ungekünstelte Melodien. Hillers Hauptverdienst liegt in seinen Singspielliedern. Mit ihnen gab er der Liedkomposition eine ganz neue Richtung und legte den Grund zu einer segensreichen, kräftigen Entwicklung, welche in dem Schaffen von J. A. P. Schulz, André, Reichardt und Zelter an Gehalt und Tiefe gewann und auf der Basis des volkstümlichen Liedes das Kunstlied erstehen ließ. Nicht wenig trug zu diesem Umschwung das gleichzeitige Wiederaufleben der Poesie bei, welche, dieselben Ziele verfolgend, zur Einfachheit und Naturwahrheit zurückkehrte. Das seit dem 17. Jahrhundert verachtete und vergessene Volkslied verdankt dem klaren Geiste Herders die Wiederherstellung seiner poetischen Rechte, und als Goethe, aus diesem Urquell schöpfend, den Geist der Volksdichtung mit der ganzen Überzeugung seines Dichterbewußtseins erfaßte und in seinem tiefen und innigen Empfinden wiedergab, da war der Augenblick gekommen, in welchem das Volkslied auch in die Herzen der Musiker drang und sie zu neuem Schaffen begeisterte. Vorerst waren es Goethes Singspiele,

welche die besten der zeitgenössischen Komponisten beschäftigten, und später mag es wohl kaum einen nennenswerten Musiker gegeben haben, der nicht auch tiefer in Goethes Lyrik eingedrungen wäre und sich an ihrer Vielseitigkeit inspiriert hätte. Allerdings vermochte es die Musik noch nicht, dieser Lyrik gerecht zu werden, und selbst die besten Tongebilde bleiben an musikalischem Gehalte weit hinter dem poetischen Vorbilde zurück. Auch Reichardt und Zelter, deren Interpretation seiner Lieder Goethe in aufrichtiger Bewunderung allen anderen vorzog, können uns heute nicht mehr imponieren.

Zu den ersten, welche des großen Dichterfürsten Lyrik in Musik zu setzen versuchten, gehörte Goethes Jugendfreund **Johann André.** Schon 1775 hatte Goethe in Jakobis „Iris" sein dem Singspiel „Erwin und Elmire" entnommenes Lied „Das Veilchen" mit Andrés Musik veröffentlicht, und kurz darauf versah André das ganze Singspiel mit Melodien. Eigentümlicherweise wandte er sich aber in späteren Jahren gänzlich von der Goetheschen Muse ab und beschäftigte sich vorwiegend mit den Dichtern des Göttinger Hainbundes. André war 1741 in Offenbach geboren und eigentlich dazu bestimmt, die Seidenfabrik seines Vaters zu übernehmen. Er ließ diese aber im Stich, um seiner ausgesprochenen musikalischen Neigung zu folgen und wurde 1777 Kapellmeister am Döbbelinschen Theater in Berlin. Sieben Jahre später kehrte er in seine Vaterstadt zurück und gründete dort ein musikalisches Verlagsgeschäft, welches rasch aufblühte und noch in der Gegenwart seinen guten Ruf behauptet. André starb 1799 in Offenbach. Auch er komponierte gleich Hiller eine Reihe von Singspielen, seine eigentliche Bedeutung liegt jedoch im Liede. War er auch kein genial veranlagter Komponist, so besaß er doch eine entschiedene Begabung für das volkstümliche Lied und wußte dieses in anmutige Formen zu kleiden. Sein Liedchen „Hans und Hanne" ist geradezu als Muster der volkstümlichen Gattung zu nennen. Eine kleine Dosis der philiströsen Gelehrsamkeit jener Zeit haftet auch ihm noch an und bewirkt,

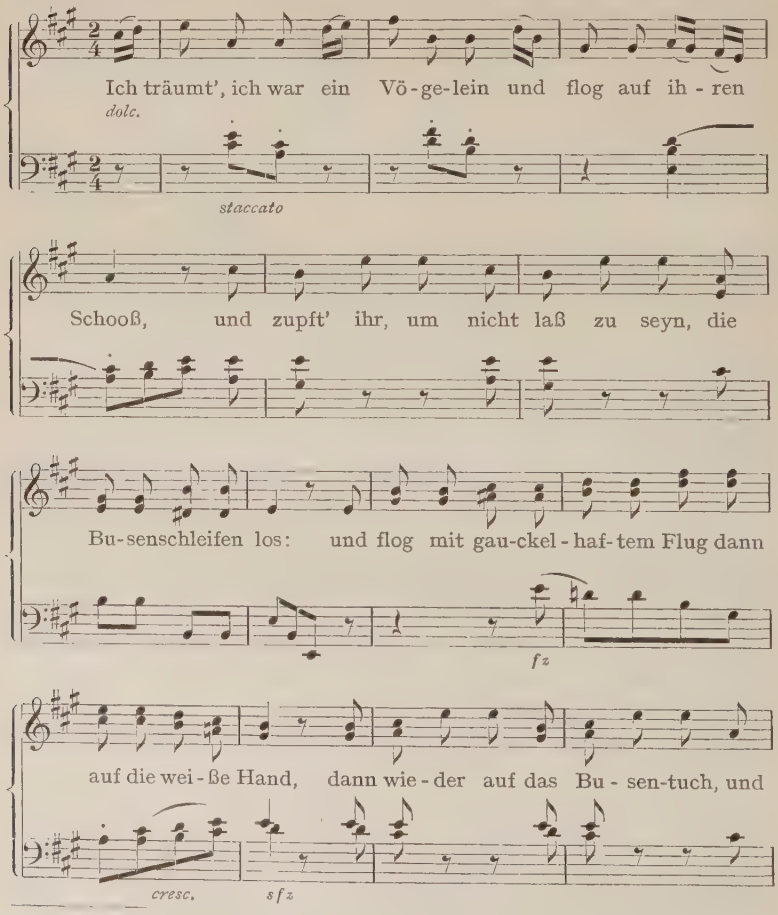
daß seine Lieder ziemlich ungleich sind. Ganz besonders gelangen ihm die Trinklieder; so gehört beispielsweise das „Rheinweinlied“ (Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher) zu seinen reizendsten Schöpfungen. Zu den besten und liebenswürdigsten seiner Lieder ist auch „Ich träumt', ich wär ein Vögelein“ zu rechnen.

Ballade *).

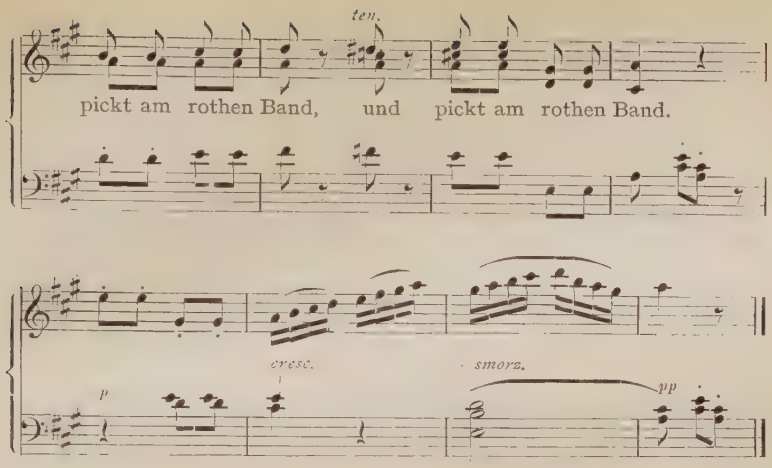
Hölty.

Johann André.

Angenehm. Tändelnd. Lieder, S. 5. Offenbach 1790.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen 3 Strophen.

Seine Vorliebe für das Lied veranlaßte ihn, es überall dort aufzusuchen, wo es in einfacher melodiöser Form zu finden war, und so zog ihn das leichte, graziöse Genre der französischen komischen Opern Grétrys und Monsignys ganz besonders an. In einer seiner Liedersammlungen veröffentlichte er sogar ein Lied aus Grétrys „Zémire et Azore", und diese Perlen des französischen Liedergesanges dürften ihm manche Anregung gebracht haben. Immerhin zeigte er sich auch dem italienischen Einflusse nicht abhold und verwertete ihn mit Geschmack in seinen größeren arienmäßigen Kompositionen.

André war einer der ersten Musiker, welcher sich nicht schämte, seine lyrischen Kompositionen mit dem einfachen Worte „Lied" zu bezeichnen, ebenso vermied er alle überflüssigen anpreisenden oder erläuternden Zusätze bei den Titeln seiner Liedersammlungen. Schon sein erstes Liederwerk nannte er kurzweg: „Scherzhafte Lieder von Herrn Weiße", 1774, dann folgten „Musicalischer Blumenstrauß für das Jahr 1776," ferner „Lieder und Gesänge" 1779—80, „Lieder, Arien und Duette" 1780—1781 und „Neue Sammlung" 1783—1784. Diese stattliche Reihe seiner Veröffentlichungen bezeugt Andrés Schaffens-

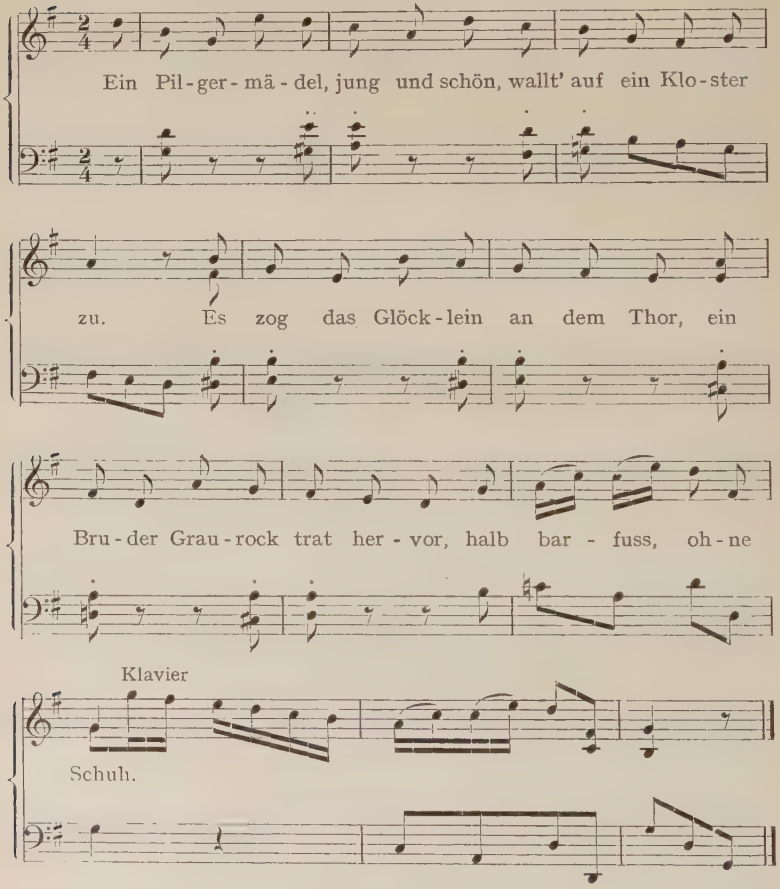
freudigkeit; er gehört in der Tat zu den produktivsten Liederkomponisten seiner überaus liederreichen Zeit.

Der Bruder Graurock und die Pilgerin *).

Bürger.

Ein wenig langsam.
Sanft, im erzählenden Ton,
fast wie gesprochen.

Johann André.
Lieder und Gesänge beym Clavier, S. 70.
Berlin 1780.



Folgen 27 Strophen.

Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, daß André derjenige war, welcher die erste durchkomponierte Ballade schuf und

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

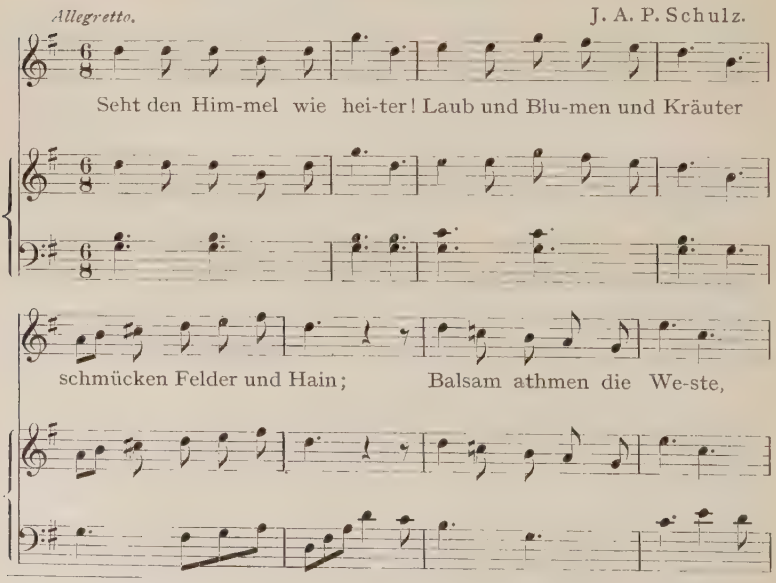
hiezu auch das beliebte Thema, Bürgers „Lenore", wählte. Damit errang er so viel Beifall, daß dieses Gesangstück fünf Auflagen erlebte.

Schon André hatte die Bedeutung des Volksliedes erkannt und in vielen seiner Lieder dessen ursprüngliche Faßlichkeit und leichte Melodik getroffen, doch war es erst **Johann Abraham Peter Schulz** (1747—1800), der so vollkommen in das innerste Wesen des Volksliedes einzudringen verstand, und dessen ureigenste Individualität mit allen Vorzügen des späteren Kunstgesanges zu verschmelzen wußte, daß er mit Recht „der Klassiker des Volksliedes" genannt zu werden verdient. „Die Kunst ist rein wie der Schnee, der vom Himmel fällt", schrieb Schulz an einen seiner Schüler, und mit diesen sinnigen Worten kennzeichnet er selbst am treffendsten seine Werke. Diesem Wahlspruch stets getreu, suchte er nur solche Texte zu verwerten, die sein musikalisches Ideal auch poetisch verkörperten, und er fand sie in den Liedern der jungen Dichter, welche Herder an das Volkslied verwiesen hatte. Die Schulzschen Lieder im Volkston treffen für jede Stimmung den richtigen Ausdruck. Frei von Sentimentalität weiß Schulz rührende, tief zum Herzen dringende Töne anzuschlagen, deren ergreifende Wirkung die „Elegie an ein Landmädchen" charakterisiert. Das Ruhig-Getragene und Innig-Zarte verkörpert das Lied „Süße, heilige Natur". Auch die humoristische Derbheit bewahrt er vor gemeiner Trivialität, sein glücklichstes Gelingen jedoch liegt im Heiteren und Graziös-Gemütvollen. Die sanglichen, stets weichen und abgerundeten Melodien Schulz' ergeben sich so natürlich aus dem Texte, daß sie mit diesem innig verwachsen erscheinen. Die einfache, leicht verständliche Gliederung der melodischen Phrase, ihre prägnante Rhythmik, die richtige Führung der Singstimme, deren Hauptakzente sich auf dem Dreiklang aufbauen, die Steigerung des musikalischen Ausdrucks in Übereinstimmung mit dem poetischen Gedanken, endlich die schlichte und dabei doch anziehende Harmonik, dies alles hat Schulz der Volksempfindung in ihren glücklichsten Äußerungen abgelauscht und durch die Kunst veredelt.

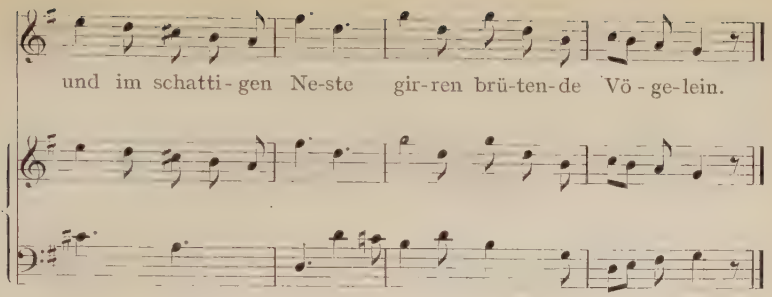
Nachdem das eigentliche Volkslied so lange verstummt war, drangen die Schulzschen Lieder um so rascher und nachhaltiger in die Seele des Volkes ein, welches hier seine ureigensten Empfindungen wiederfand. Die Wahrheit des Ausdrucks und die leichte Faßlichkeit erhielten viele derselben im Volke lebendig, während andererseits der wohl gelungene Ausbau der Komposition als solcher den richtigen Weg zum Kunstliede anbahnte. Wo jedoch Schulz dieses, sein spezielles Gebiet verließ, leistete er weniger Bedeutendes.

J. A. P. Schulz wurde 1747 in Lüneburg geboren, studierte bei Kirnberger in Berlin und wählte das musikalische Lehrfach zu seinem Beruf. Später wirkte er als Kapellmeister in Rheinsberg und Kopenhagen, bis ihn seine Kränklichkeit zwang, diese Tätigkeit aufzugeben. Den Rest seines Lebens verbrachte er in Rheinsberg, Stettin und endlich in Schwedt, wo er 1800 starb. Sein bedeutendstes Liederwerk sind die in drei Teilen erschienenen „Lieder im Volkston" (1782, 1785 und 1790).

Mailied eines Mädchens *).

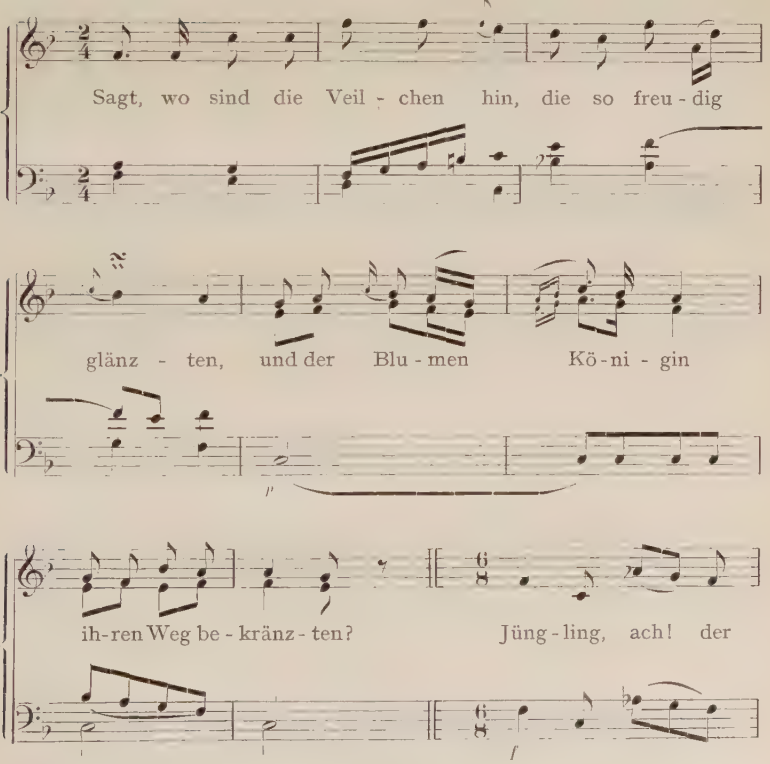
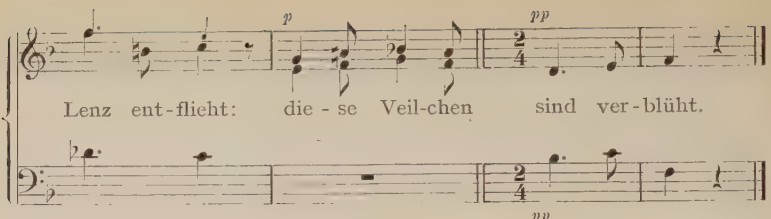


*) Aus Karl Ernst Schneider a. a. O.



Lied *).

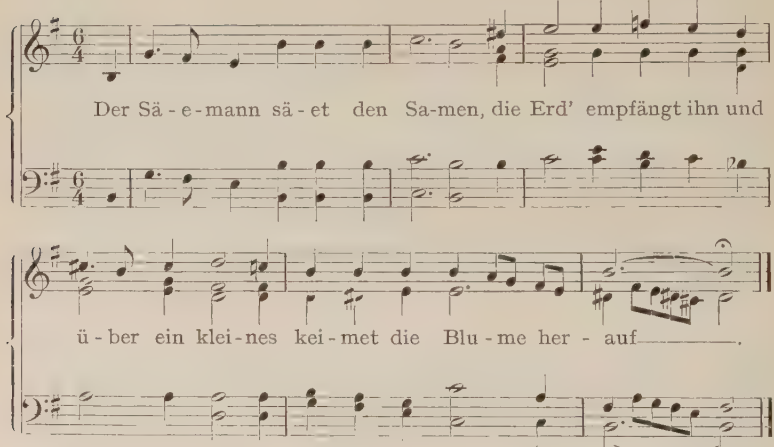
Jacobi.

Joh. Abr. Peter Schulz.
Lieder im Volkston II, S. 30.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Folgen 5 Strophen.

An — als Ihm die — starb *).

Claudius.

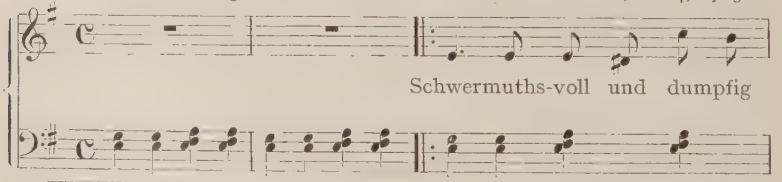
Joh. Abr. Peter Schulz.
Freymaurer-Lieder, S. 110, 1788,
und Lieder im Volkston III, S. 15, 1790.

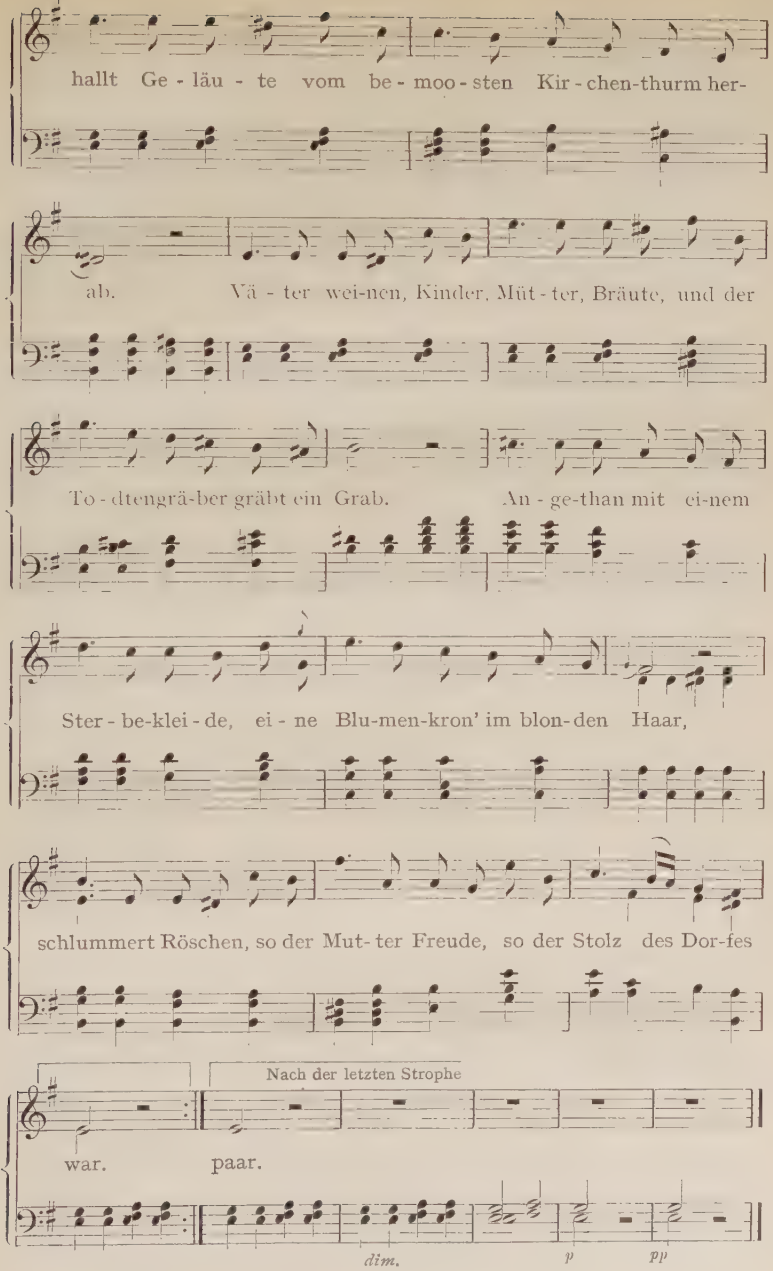
Feierlich.

Folgen 4 Strophen.

Elegie auf ein Landmädchen **).

Hölty.

Joh. Abr. Peter Schulz.
Gesänge am Klavier, 1779,
und Lieder im Volkston II, S. 24, 1785.

Etwas langsam
und im Baß fest angehalten.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.
**) Ebendort.



Im ganzen 8 Strophen.

Hatten schon die Singspiele Hillers mit ihren frischen, ansprechenden Liedeinlagen eine große Anzahl Musiker zu ähnlichen Kompositionen veranlaßt, so übten J. A. P. Schulz' „Lieder im Volkston" eine noch viel weittragendere Wirkung auf die Schöpfungsfreudigkeit seiner Zeitgenossen aus. Allüberall begann es sich im Liederwald zu regen, und die von allen Seiten emporschießenden Liederwerke führten sogar zu förmlicher Überproduktion. Es wäre schier unmöglich, alle Komponisten zu nennen, welche sich auf diesem weiten Felde bemerkbar machen wollten, und wir greifen daher im nachstehenden nur einen Teil derselben heraus.

Allgemein betrachtet erheben sich in dieser Epoche des Suchens nach dem wahren, individuellen lyrischen Ausdruck, im musikalischen Liede nur wenige Komponisten über das, nicht allzu erfreuliche Mittelmaß. Und auch jenen hervorragenden Meistern, wie Reichardt, Zelter, Zumsteeg, war es noch nicht vergönnt, die eigentliche Seele des Liedes mit ihrem bestrickenden Zauber und ihren tausendfältigen Möglichkeiten des zartesten und leidenschaftlichsten Empfindungsausdruckes ganz zu erfassen. Selbst Haydn, der uns in seinen Instrumentalwerken so innig zum Herzen spricht, milden Ernst und ruhige Heiterkeit mit fröhlichster Ausgelassenheit zu paaren weiß, ging an dem Liede noch verhältnismäßig achtlos vorüber. Von Mozart besitzen wir wohl einzelne Perlen der Liedkomposition, doch lag sein ganzes Schaffen auf anderen größeren Gebieten, und starb er zu jung, als daß er für die Entwicklung des Liedes wirklich bahnbrechend hätte werden können.

Als Grundcharakter tragen fast alle in den letzten drei Dezennien des 18. Jahrhunderts entstandenen Lieder das deutliche Bestreben an sich, den Volkston zu treffen, aber nur wenigen ist dies gelungen. Als von Schulzschem Geist beeinflußt, jedoch nicht auf seiner Höhe stehend, sind zu nennen: Georg Carl Claudius (1757—1815), der gleich Hiller, aber mit größerem Geschick Kinderlieder schrieb, und durch seine Lieder „Komm stiller Abend" und „Noch bin ich ein Kind" volkstümlich geworden ist,

ferner Johann Georg Witthauer (1750—1802), Organist in Lübeck, Komponist sympathischer volkstümlicher Lieder, sowie Hartnack Otto Conrad Zink (1746—1832), dessen Lieder viele Schulzsche Züge aufweisen, jedoch nicht sehr bedeutend sind. Wilhelm Pohl (gest. 1807) bringt in seiner „Auswahl scherzhafter und zärtlicher Lieder" (1801) manches graziöse und anmutige Stück, der Stettiner Musikdirektor Samuel Friedrich Bode, Petersen Grönland (ca. 1760—1834) und der Theologe Gotthelf Benjamin Flaschner (geb. 1761) gehören unter die begabteren Nachahmer Schulz'; ohne besondere Individualität zu zeigen, sind ihre Lieder ansprechend und volkstümlich. Auch von L. Kindscher (1764—1840), einem Schüler des später genannten Wilhelm Rust, sind einfache anspruchslose Lieder zu verzeichnen, ebenso von dem Dessauer Kammermusikus Johann Gotthilf Keller. Der Dilettant Johann Matthäus König, preußischer Kammercancellist zu Ellrich, ferner Johann David Scheidler, G. H. Warneke (geb. 1747), Georg Peter Weimar (1737—1800), der fürstlich hessische Justizrat H. A. Freiherr von Eschstruth (1756—1792), G. H. L. Wittrock, Bernhard Theodor Breitkopf (geb. 1745), der Organist C. G. Saupe, Friedrich August Baumbach (1753—1813), alle diese Komponisten und viele andere arbeiteten ihre volkstümlichen Lieder nach der gegebenen Schablone und verraten zumeist keinerlei künstlerische Eigenart.

Als Singspielkomponisten, deren Lieder volkstümlich wurden, sind E. W. Wolf (1735—1792), Philipp Christoph Kayser (1755—1823), der Autor des stimmungsvollen Liedes „Der du von dem Himmel bist", und Anton Schweizer zu nennen. Viel talentvoller als diese war der Hofkapellmeister in Gotha Georg Benda (1722—1795), der hauptsächlich im Melodram Bedeutendes leistete.

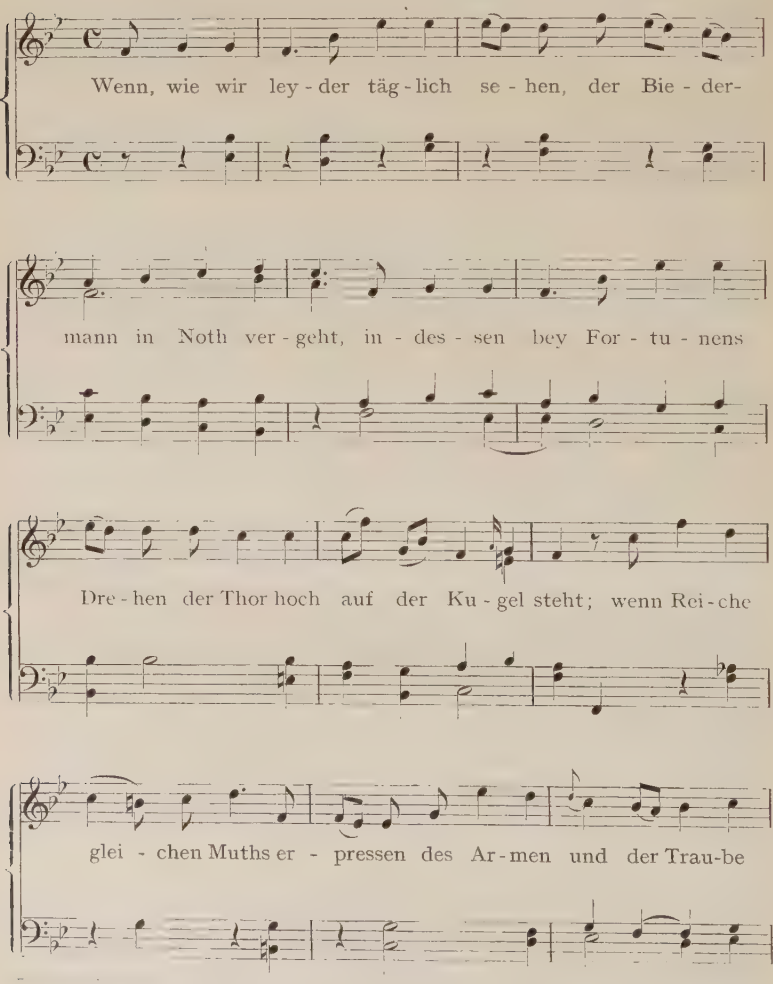
Eine der erfreulichsten Erscheinungen unter Schulz' Nachfolgern ist Friedrich Ludwig Ämilius Kunzen, geb. 1761 zu Lübeck, gest. 1817 in Kopenhagen als Hofkapellmeister dortselbst. Seine Lieder charakterisiert Friedländer als ein-

fach und natürlich, fröhlicher, lebhafter und individueller als die seines mehr typisch gestaltenden Vorgängers.

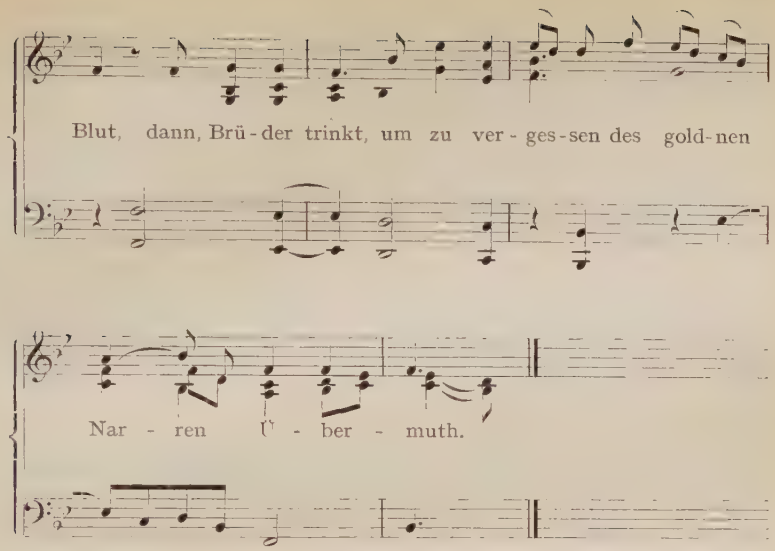
Trinklied*).

Nach Baggesen von Chr. Fr. Sander.

Friedr. Ludw. Aemilius Kunzen.
Weisen und Lyrische Gesänge, S. 44.
Flensburg und Leipzig 1788.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



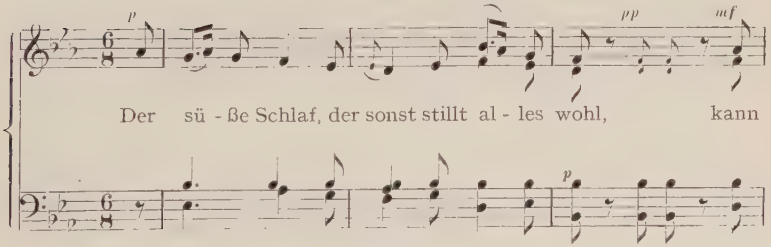
Folgen 4 Strophen.

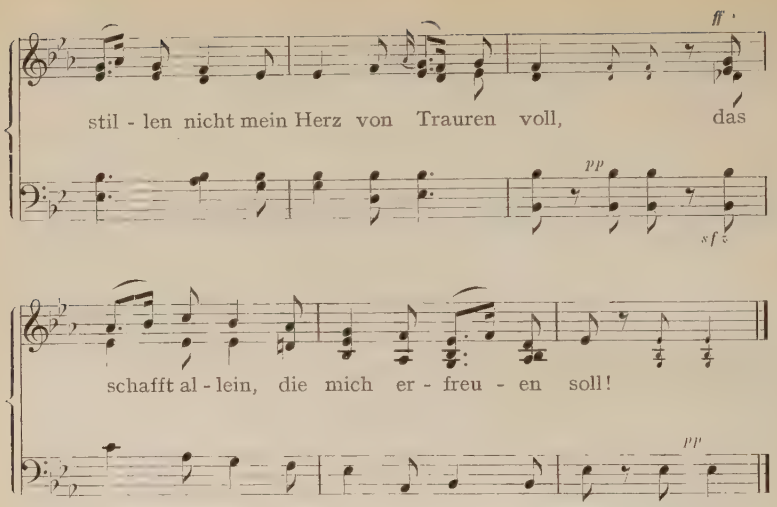
Die gefeierte Freundin Goethes, die berühmte Sängerin Corona Schröter (1758—1802), erfreute ihre Mitwelt nicht nur durch ihren hervorragenden Gesang, sondern auch durch eine Anzahl reizender kleiner Lieder, die warm empfunden, und dank ihrer reichen Erfahrung in der Kunst des Gesanges, stets melodiös und durchaus sanglich gestaltet sind.

Liedchen der Sehnsucht *).

Herder.

Corona Schröter.
Fünfundzwanzig Lieder, S. 26. Weimar 1786.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Folgen 3 Strophen.

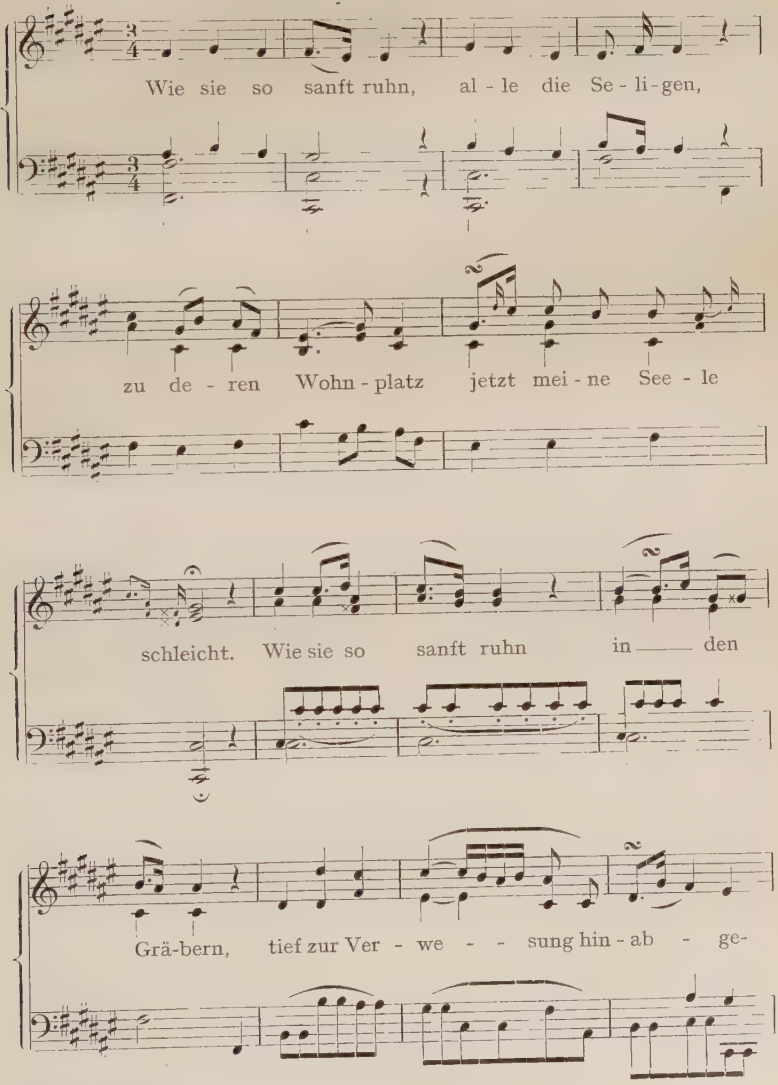
Der auch als Musikschriftsteller bekannte Liederkomponist Johann Gottlieb Carl Spazier (1761—1805) beschäftigte sich eingehend mit dem Volksgesang. Seine kleinen Lieder zeigen eine gute Harmonik und fließende Melodie, ohne das Mittelmaß zu überschreiten. Der Schweizer Johann Heinrich Egli (1742—1810) verbreitete die Pflege des volkstümlichen Liedes in seiner Heimat durch zahlreiche Liederwerke; seine Kompositionen sind hübsch und ansprechend, gewandt geschrieben, zeigen jedoch wenig Originalität. Dem Beispiele Hillers, einen Roman gewissermaßen musikalisch zu illustrieren, folgte Daniel Gottlob Türk (1750—1813), indem er den tränenreichen, an Sentimentalität und Überschwang fast einzig dastehenden Roman Millers „Siegwart" mit Liedermelodien versah. Diese sind allerdings auch, dem Sinne der Dichtung entsprechend, sentimental, jedoch musikalisch nicht uninteressant. Der Pastor Friedrich Bernhard Beneken (1760—1818) verdient wegen eines einzigen Liedes genannt zu werden; es ist dies die Choralmelodie „Wie sie so sanft ruhn", deren echte und warme Empfindung gegen seine übrigen süßlichen und nichtssagenden Melodien vorteilhaft absticht.

Der Gottesacker *).

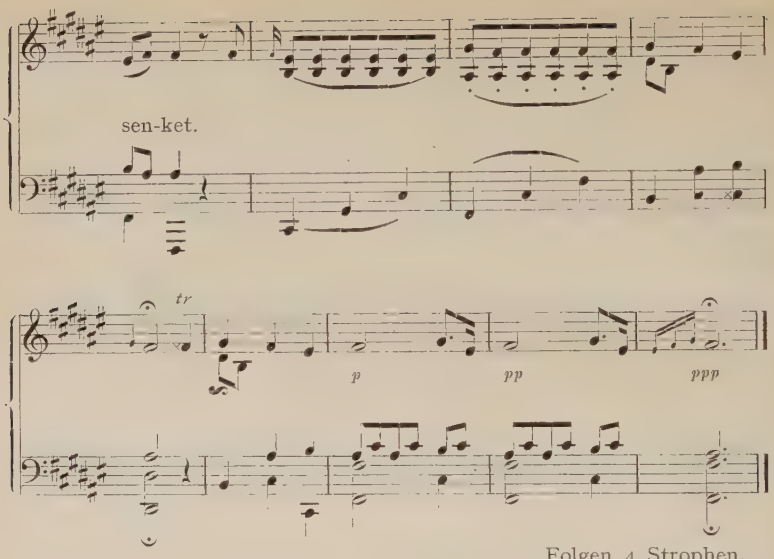
Stockmann.

Langsam,
mit leise gedrückter Stimme.

Friedrich Bernhard Beneken.
Lieder und Gesänge für fühlende
Seelen, S. 6. Hannover 1787.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen 4 Strophen.

Ebenso erhebt sich Christoph August Gablers „Mailied" („Wie herrlich leuchtet mir die Natur") über seine sonstigen, gerade nicht unsympathischen, aber zumeist trivialen Lieder. Der als vortrefflicher Klavierkomponist zu seiner Zeit sehr verehrte Kapellmeister und Lehrer Johann Wilhelm Hässler (1747—1822) war in seinen Liedern weniger glücklich als in seinen anderen Kompositionen, er führte die Singstimme fast unsingbar hoch. Besser wußte der Sänger Friedrich Franz Hurka (1762—1805) die Singstimme zu behandeln; unter seinen sentimental volkstümlichen Weisen hat sich das Lied „Das waren mir selige Tage" bis heute in der Volksgunst zu behaupten gewußt. Die Lieder des begabten Dilettanten Dr. Friedrich Wilhelm Weis (geb. 1744), des Kapellmeisters und Schriftstellers Christian Kalkbrenner (1755—1806) und die Kinderlieder Georg Friedrich Wolfs (1762—1814) sind hübsche anmutige Durchschnittsware. Das beliebte Studentenlied „Vom hohen Olymp herab ward uns die Freude" verdanken wir Heinrich Christian Schnoor, und das lustige Spottlied „Auf den Tod eines Trödeljuden" (auch

mit dem Text „Es waren einst drei Juden") befindet sich in einer Sammlung sonst mittelmäßiger scherzhafter Lieder „Ebs Rores", deren Verfasser sich unter dem Pseudonym Schnips Moses verbirgt. Georg Joseph Vogler (1749—1814) genannt Abt Vogler, war ein vielseitiger Musiker und Lehrer; aus seiner Schule gingen unter anderen auch Carl Maria von Weber und Meyerbeer hervor. Vogler trat gegen alle Verschrobenheiten der zopfigen Kunstregeln auf und machte für die Volksweise Propaganda, ohne daß seine eigenen Lieder viel davon profitiert hätten. Ein Schüler Voglers, Anselm Weber (1766—1821), verwertete die volkstümliche Kompositionsweise mit Geschick in der Musik zu Schillers „Tell", wie es uns das Lied „Mit dem Pfeil dem Bogen" beweist.

In einem Sammelwerke „XXXVI Lieder beym Clavier zu singen", herausgegeben von Friedrich Wilhelm Kriegel (Dresden 1790), sind die Komponisten Johann Gottlieb Naumann (1741—1801), Josef Schuster (1748—1812) und Franz Seydelmann (1748—1806), Christian Ehregott Weinlig (1743—1813) und Anton Teyber (1754—1822) vertreten. Alle diese Musiker bemühen sich in ihren Liedern den Volkston zu treffen, stehen aber noch zu sehr unter dem Einflusse der zopfig verschnörkelten Epoche, als daß ihnen dies in erfreulicher Weise gelungen wäre, obwohl ihren Kompositionen manch hübsche Melodie nicht abzusprechen ist. In seinen „40 Freimaurerliedern" hat sich der zu seiner Zeit unendlich beliebte Modekomponist Naumann schon mehr von jener Richtung emanzipiert.

Besonders weite Verbreitung fanden zu jener Zeit größere Sammelwerke, welche die populärsten und beliebtesten Lieder aus schon vorhandenen Originalwerken der verschiedenen Komponisten in sich vereinigten. Derartige Sammlungen ermöglichten es, alle für ein bestimmtes Alter oder eine bestimmte Gesellschaftsklasse geeigneten Lieder im besonderen zusammenzufassen und sie dadurch den betreffenden Kreisen leichter zugänglich zu machen. So entstanden Sammlungen heiterer oder ernster Lieder, z. B. Lieder fröhlicher Ge-

sellschaft, Freimaurerlieder, Lieder für Volksschulen, Studentenlieder usw.

Das sog. Mildheimische Liederbuch enthielt, wie der Titel besagt, „518 Lustige und ernsthafte Gesänge über alle Dinge der Welt ... für alle Freunde erlaubter Fröhlichkeit und echter Tugend, die den Kopf nicht hängt", herausgegeben von Rudolf Zacharias Becker (1799). Die 518 Lieder stehen unter folgenden Rubriken:

Erster Teil: Die Herrlichkeit der Welt und aller Geschöpfe Gottes, die der Mensch um sich siehet, höret und genießet.

Zweiter Teil: Der Mensch und dessen Natur, Lebenszweck, Eigenschaften, Tugenden und Laster, verschiedene Geschlechter und Stufen des Alters.

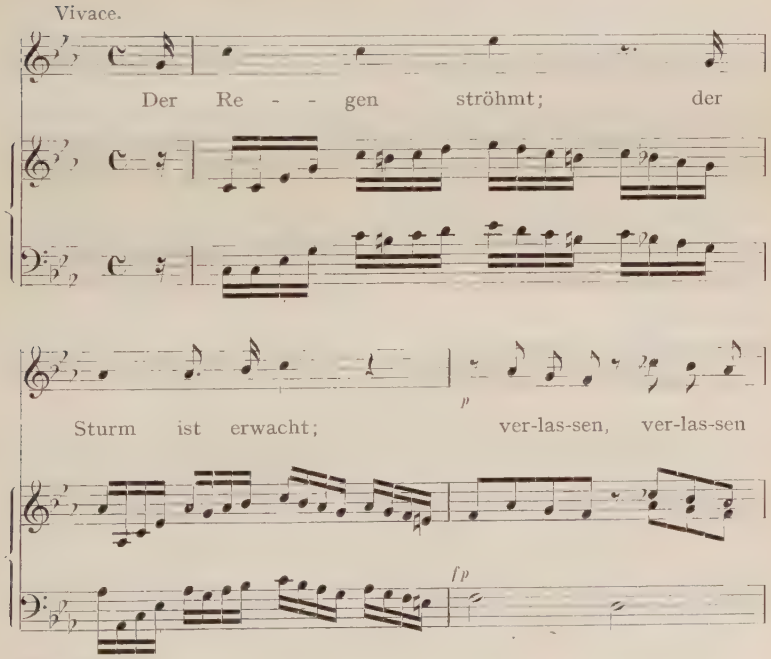
Dritter Teil: Der Mensch, in Gesellschaft mit Seinesgleichen, als Freund und Lebensgefährte, Mitbürger und Zunftgenosse.

Unter der Flut von Melodien im Mildheimischen Liederbuch finden sich neben sehr vielen platten und minderwertigen auch gute Lieder, wie von J. A. P. Schulz, Reichardt, Hiller, F. L. Ä. Kunzen, Neefe, Georg Benda, Zelter usw.

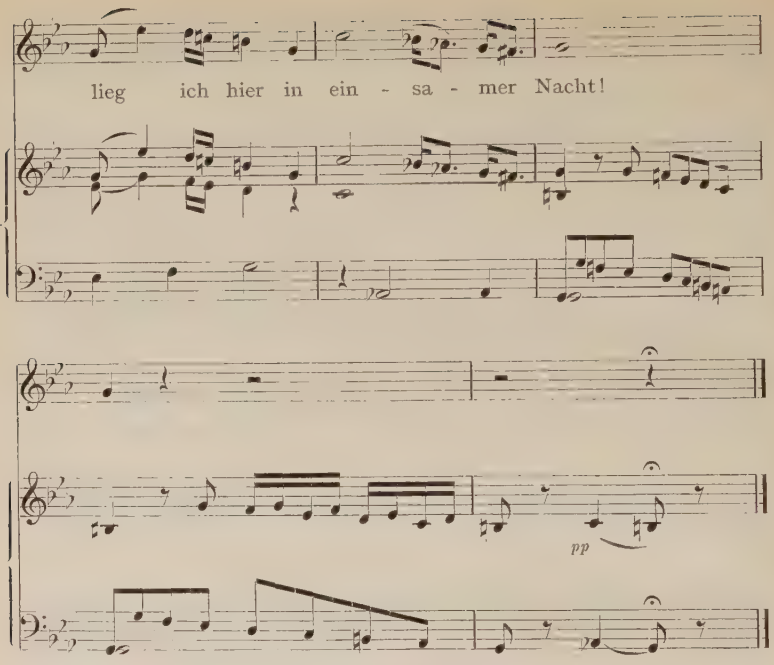
Neben der überwiegenden Mehrzahl volkstümlicher Komponisten dieser Epoche finden wir aber auch noch manche, die ganz ausgesprochen der italisierenden Richtung huldigen. Allerdings leidet unter dem Einflusse der italienischen Singweise die richtige sinngemäße Textdeklamation, und die Liedform erlaubt sich manche Freiheiten, doch bringt andererseits der Einfluß der italienischen Kantilene sangliche und das Ohr erfreuende Elemente in die Liedkompositionen jener Meister, unter denen vor allem Christian Gottlob Neefe zu nennen ist. Geboren 1748 als Sohn eines Schneiders, war auch Neefe, wie so viele Musiker, ursprünglich für einen anderen Beruf bestimmt und studierte in Leipzig die Rechte, trat jedoch dort mit Hiller in Verbindung und wurde sein Schüler und Nachahmer auf dem Gebiete des Singspiels. Mehrere Jahre hindurch Dirigent der Seylerschen Operngesellschaft zog er mit dieser in verschiedenen Städten umher, bis er 1779 in

Bonn eine dauernde Stellung als Hofmusikdirektor fand. Hier wurde er auch der Lehrer des jungen Beethoven. Die 1794 erfolgte Auflösung des Bonner Theaters zwang ihn, wieder ein Wanderleben zu führen. Er starb in Dessau 1798. Die Vertrautheit Neefes mit der klangreichen italienischen Kompositionsweise äußert sich am stärksten in seinen „Serenaten beym Clavier zu singen" (Leipzig 1777). Es sind dies größere Gesangsstücke, dramatisch belebte, figurenreiche Arien mit einer für jene Zeit ungewöhnlich reich ausgestatteten Klavierbegleitung, fast schon modern anmutende Stimmungsbilder. Die sechste Serenate z. B. schildert eine schaurige Sturmnacht in effektvoller Tonmalerei und erhebt sich in Deklamation und Begleitung zu pathetischem Schwung.

Anfang aus der **„Sechsten Serenate"***)
(mit Hinweglassung des Vorspiels).
Von Christian Gottlob Neefe.



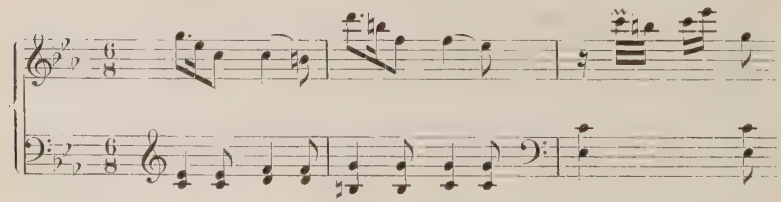
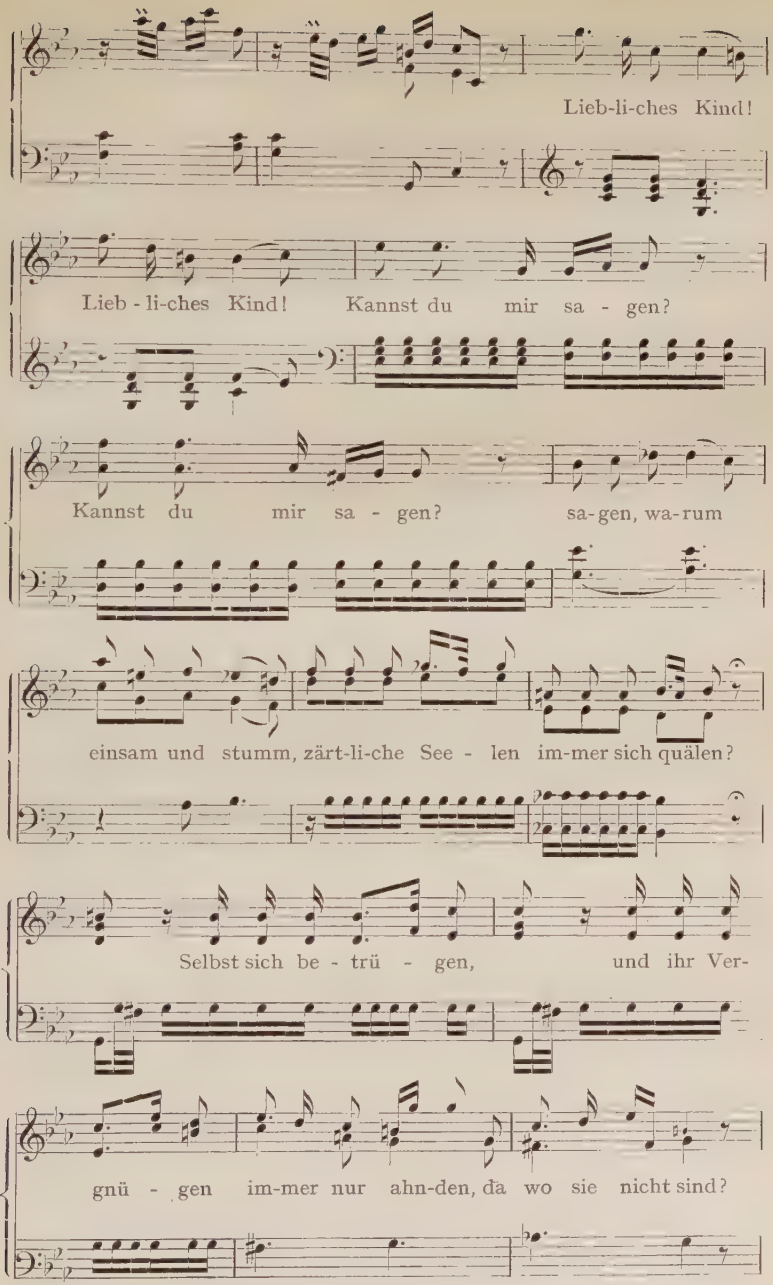
*) Aus K. E. Schneider a. a. O.

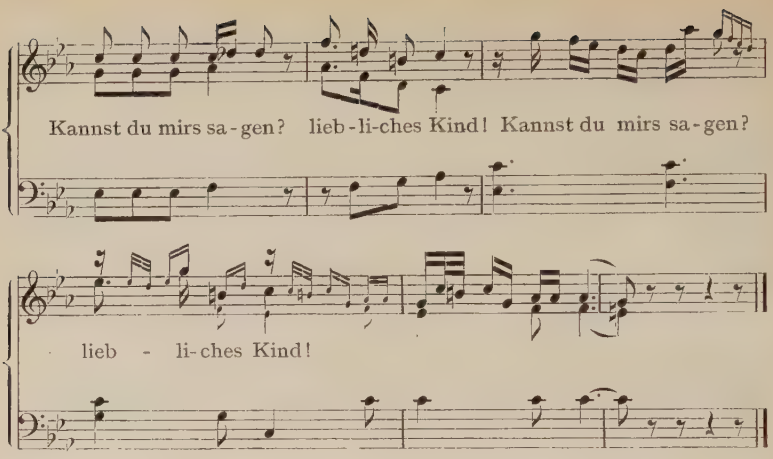


Für das schlichte Lied fehlt Neefe das richtige Verständnis, er verfällt leicht in seichtes Schnörkelwesen und nur vereinzelt zeichnen sich einige seiner Lieder durch prägnanten Ausdruck und klare Fassung aus, so z. B. das markige Lied „Schwestern des Schicksals", oder auch das heute noch jedermann bekannte populäre Lied „Was frag' ich viel nach Geld und Gut".

Serenate aus Claudine von Villa Bella*).

(Goethe.)

Alla Siciliana. Von Neefe, Serenaten. Leipzig 1777.

*) Aus O. Lindner a. a. O.

Lieb-li-ches Kind!
Lieb - li-ches Kind! Kannst du mir sa - gen?
Kannst du mir sa - gen? sa-gen, wa-rum
einsam und stumm, zärt-li-che See - len im-mer sich quälen?
Selbst sich be - trü - gen, und ihr Ver-
gnü - gen im-mer nur ahn-den, da wo sie nicht sind?

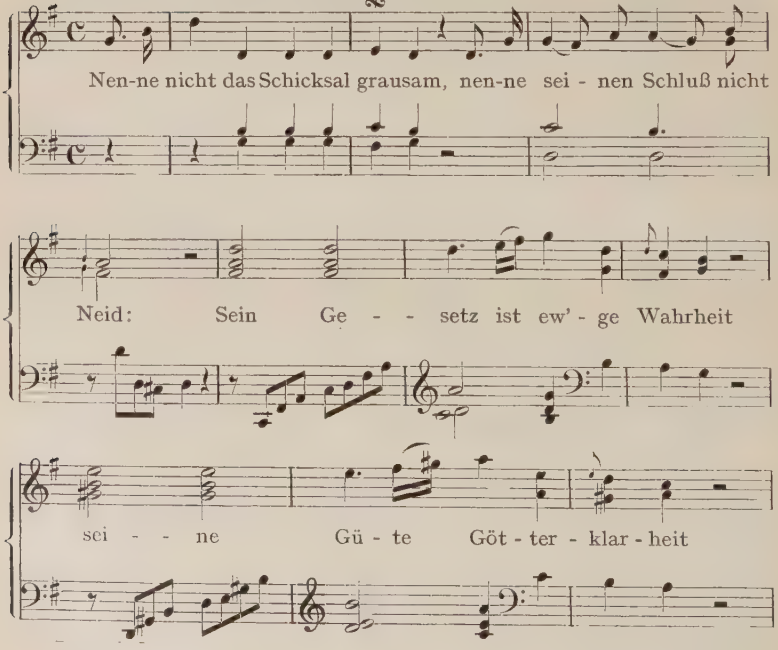


Die Schwestern des Schicksals*).

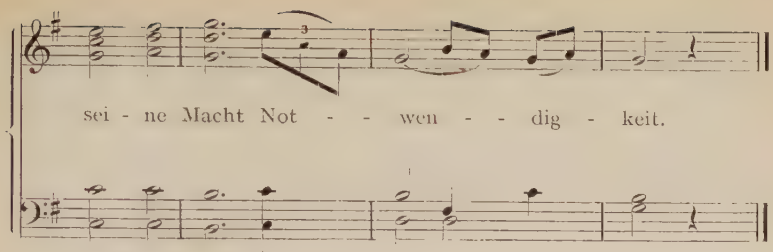
Herder.

Christian Gottlob Neefe.

Gehend. Bilder und Träume von Herder, S. 30. Leipzig 1798.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen 5 Strophen.

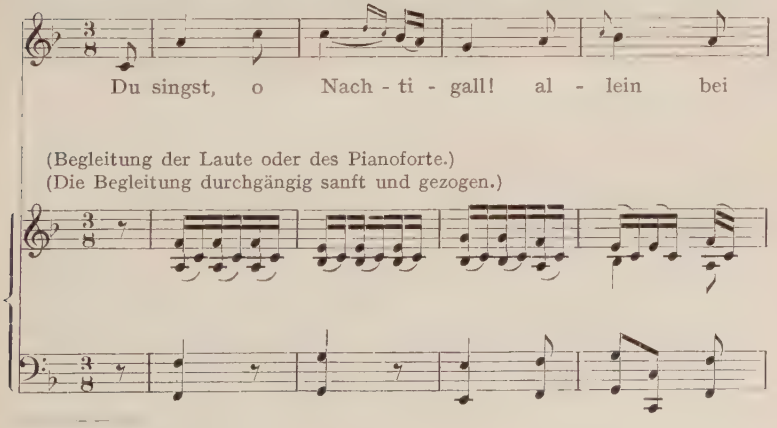
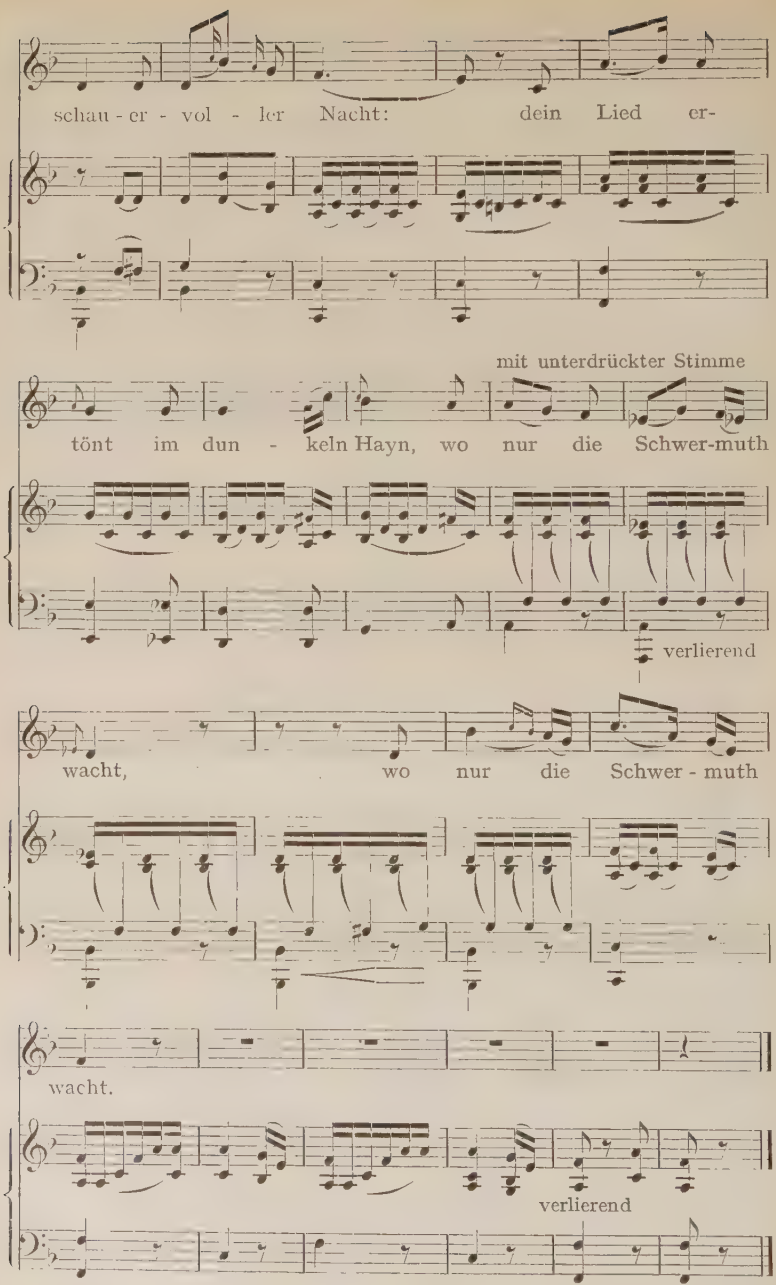
Eine durchaus sympathische Erscheinung ist der Violinvirtuose Friedrich Wilhelm Rust (1739—1796), der uns neben bedeutenden Violinkompositionen eine Reihe von ansprechenden, melodiösen Liedern hinterließ. Er versuchte sich auch an Goetheschen Texten, doch stand seine einschmeichelnde Melodik zu sehr unter italienischem Einflusse, um dem deutschen Charakter deklamatorisch gerecht werden zu können. Wahrhaft erschütternd ist Rusts „Totenkranz für ein Kind" in seiner Liedersammlung vom Jahre 1796.

An die Laute*).

Cronegk.

Friedr. Wilh. Rust.

Langsam und feierlich.

Oden und Lieder II, S. 24. Leipzig 1796.

*) Aus O. Lindner a. a. O.

Folgen 9 Strophen.

In Süddeutschland und Österreich förderte die Verschmelzung des italienischen und volkstümlichen Stils Lieder von großer Anmut zutage, die sich von jenen der Norddeutschen durch ihren eigenartigen Charakter unterscheiden. Selbst bei schlichter Liedform ist der Klavierpart schon viel ausgebildeter und selbständiger. Neben Zumsteeg ist bei den Süddeutschen Christoph Rheineck (1748—1797) zu den Hauptvertretern des volkstümlichen Liedes zu rechnen, dessen reizende Lieder sich mit den Kompositionen J. A. P. Schulz' messen können.

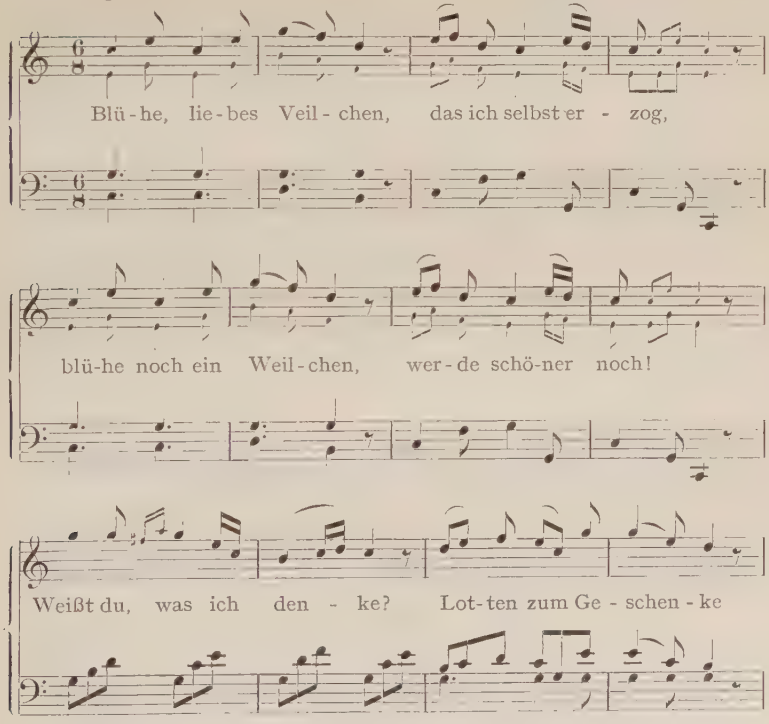
Der Knabe an ein Veilchen*).

Overbeck.

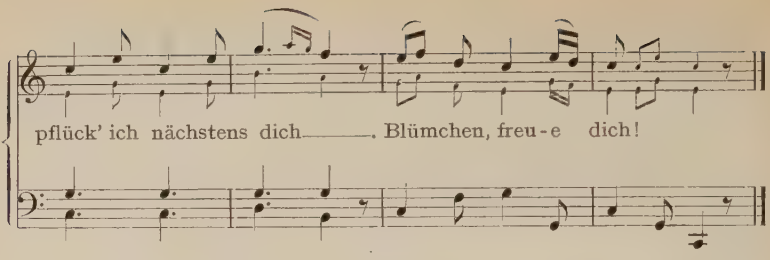
Die kleingesetzten Noten rühren von Rheineck selbst her.

Angenehm.

Christ. Rheineck.
Zweite Lieder-Sammlung, S. 1.
Memmingen 1780.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



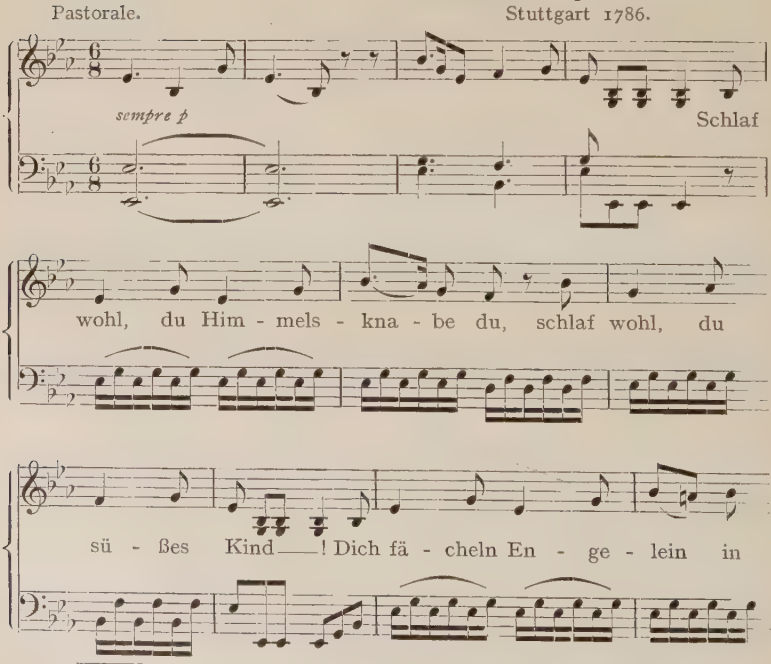
Folgen 5 Strophen.

Der Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart (1739—1791) trat als Musikschriftsteller mit Wort und Tat für die Vereinfachung des Liedes ein und schrieb selbst zahlreiche gefällige, allerdings mehr dilettantenhafte Lieder.

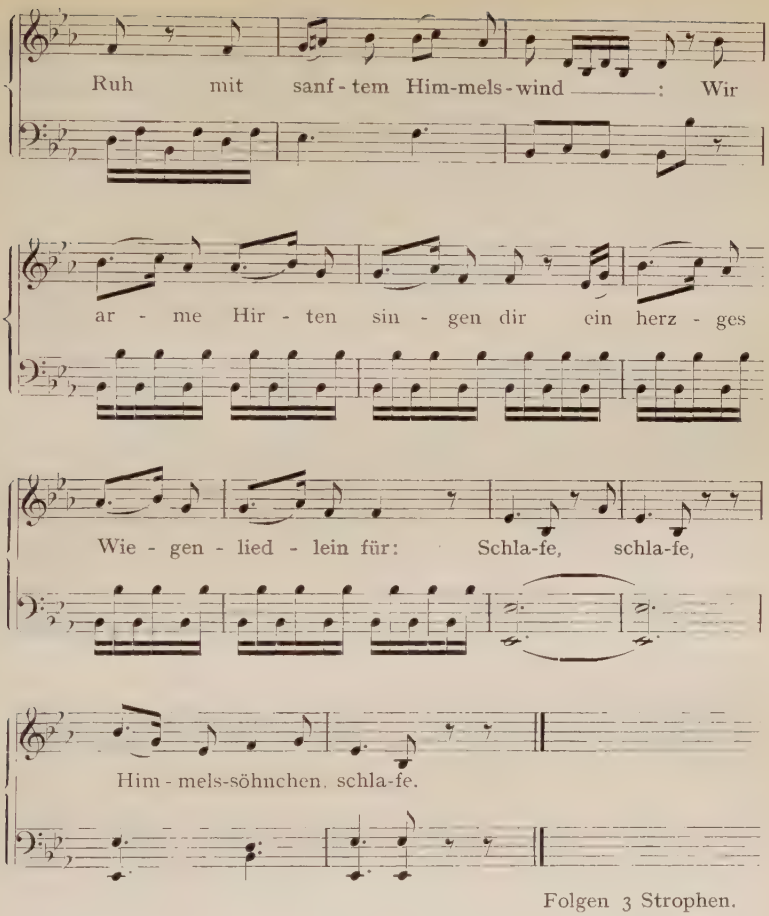
Hirtenlied*).

Schubart.

Christ. Friedr. Dan. Schubart.
Musicalische Rhapsodien I, S. 22.
Stuttgart 1786.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen 3 Strophen.

In Österreich regte sich das Interesse für das deutsche Lied viel später als in Norddeutschland, da die französischen und italienischen Gesänge die ganze Geschmacksrichtung so sehr beherrschten, daß man nichts Besseres verlangte. Erst Christoph Willibald Gluck (1714—1787) brachte einen Umschwung in den Anschauungen hervor, indem er in seinem, 1775 in Wien erschienenen Liederwerke „Klopstocksche Oden mit Musik“ ganz neuartige Töne anschlug. Frei von jeder Sentimentalität, tragen seine Oden den Stempel des Erhabenen. Gluck streifte allerdings

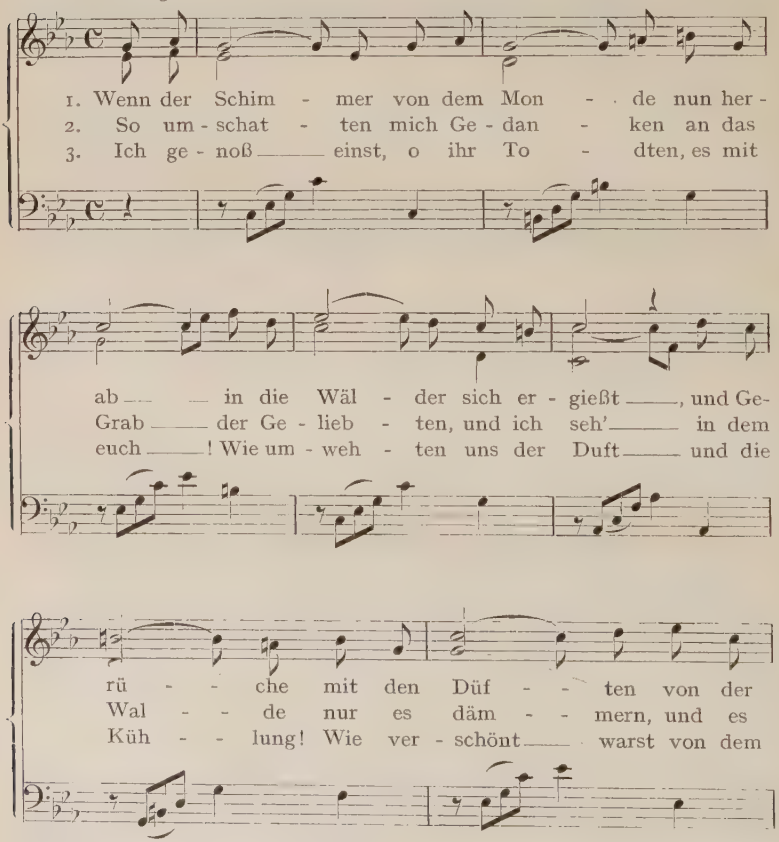
das Gebiet des Liedes nur flüchtig, da sein Hauptinteresse der Oper galt, doch wie er in letzterer gegen die gehaltlose und oberflächliche Melodik der Italiener ankämpfte, so forderte er auch im Liede strenge Anpassung der Musik an den Text und hatte die Genugtuung, daß seine Lehren von vielen Komponisten beherzigt wurden.

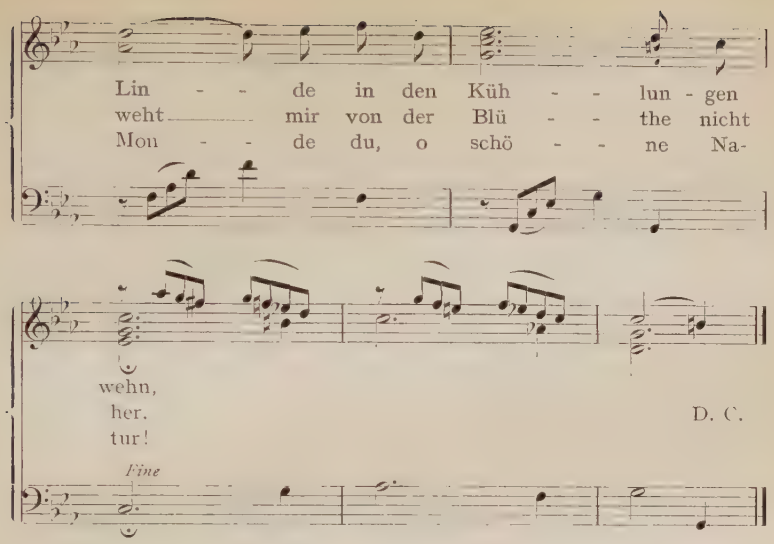
Die Sommernacht*).

Klopstock.

Christ. Wilibald Gluck.
Klopstocks Oden und Lieder, Nr. 1,
um 1771 componiert.

(Kleine Füllnoten zugesetzt.)

Moderato e legato.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.

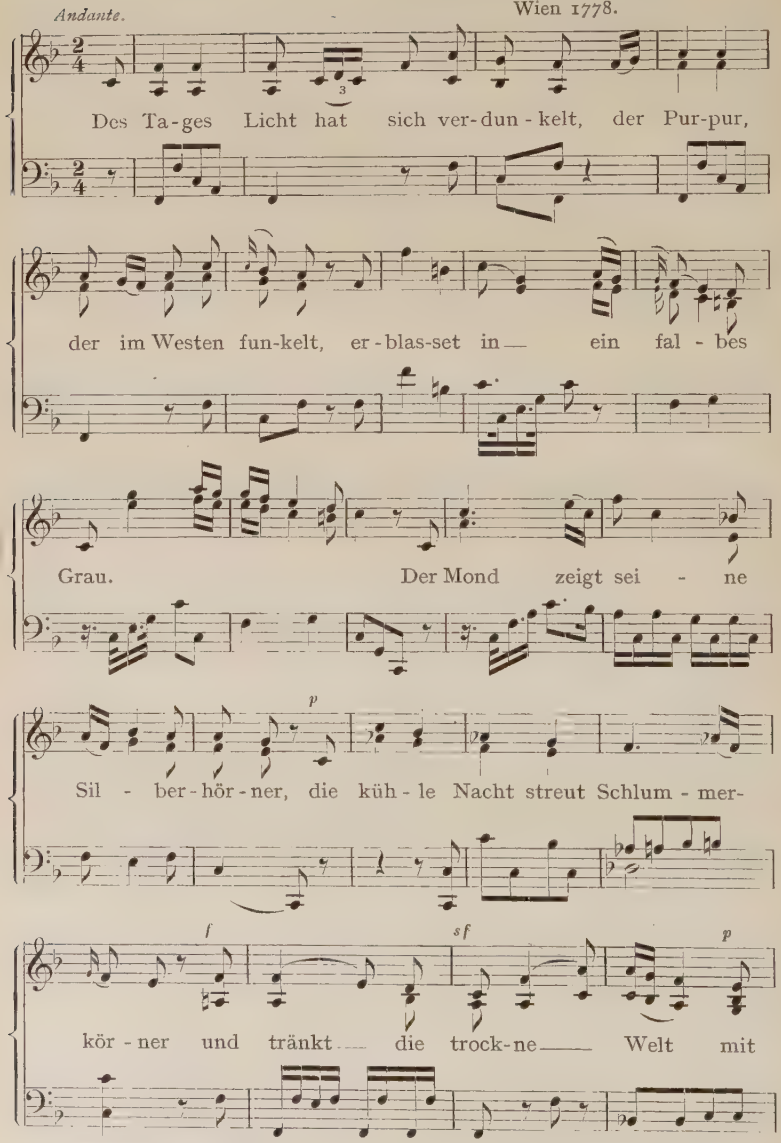


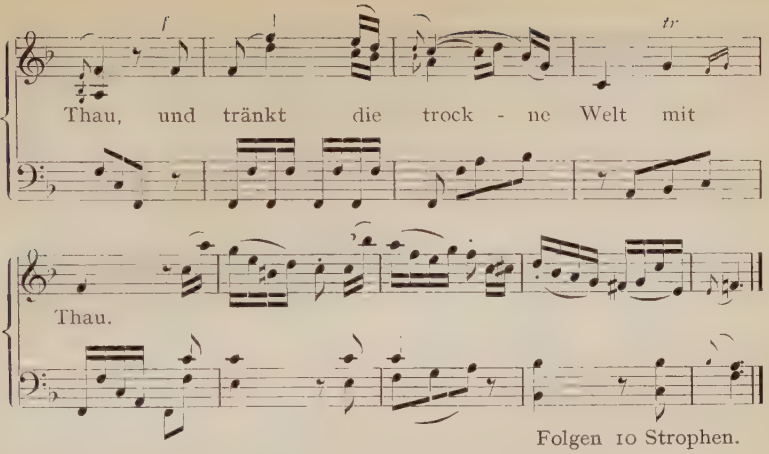
Nun erwachte auch in Wien das Verständnis für das Lied und rasch traten die verschiedensten Liederkomponisten auf den Plan, welche durch Mozart, der seit 1781 in Wien lebte, noch weitere Anregung fanden. Der Hofklaviermeister Josef Anton Steffan (1726—ca. 1800) und die Hofkapellmeister Karl Friberth (1736—1816) und Leopold Hoffmann (1730—1793) vereinigten sich zu einer Liedersammlung, welche von 1778—1782 bei Kurzböck in Wien erschien. Die Lieder sind durchweg flüssig und melodisch und zeichnen sich besonders durch reiche Harmonik aus. Während Friberth und Hoffmann vorwiegend Kirchen- und Instrumentalkomponisten waren, widmete sich Steffan besonders dem Lehrfache und dem eigentlichen Liede, darin Anerkennenswertes leistend. Zu seinen Schülerinnen zählten auch die Erzherzoginnen von Österreich, Marie Antoinette, die spätere Königin von Frankreich, und Caroline, die nachmalige Königin von Neapel. Steffan verkörpert so recht das österreichische Naturell, in seinen Melodien herrscht einschmeichelnder Wohllaut und liebenswürdige Geschmeidigkeit vor. Die Begleitung ist nicht nur reich figuriert, sondern weist auch regelmäßige Vor- und Nachspiele auf.

Doris*).

Haller.

Joseph Anton Steffan.
Sammlung deutscher Lieder I, Nr. 10.
Wien 1778.



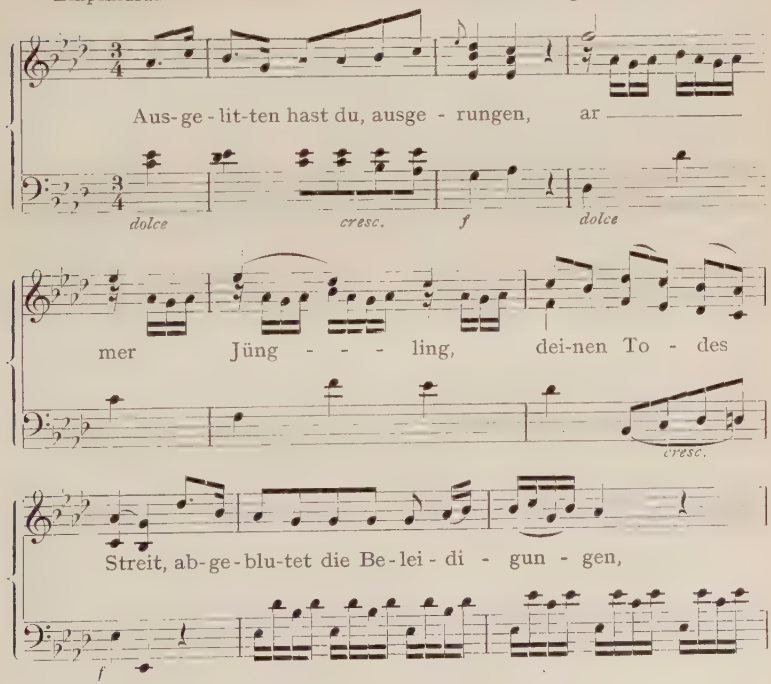
*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Folgen 10 Strophen.

Lotte bey Werthers Grab *).

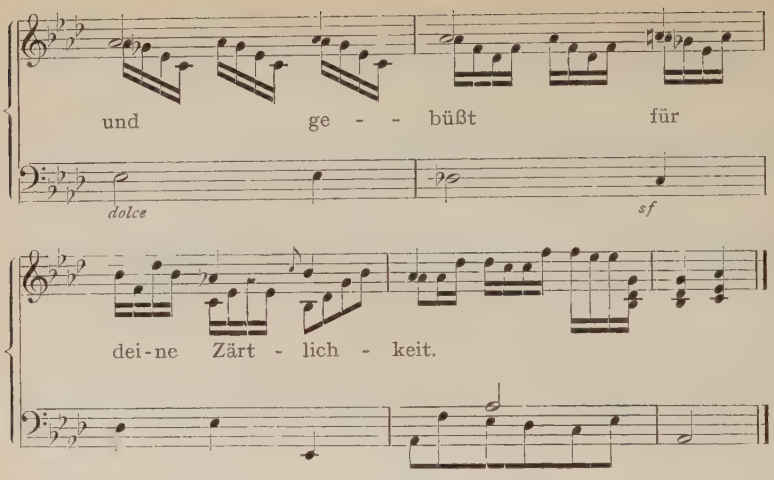
Reitzenstein.

M. Ruprecht.

Empfindsam. Sechs Lieder, Nr. 3. Wien um 1785.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen 10 Strophen.

Zu Steffans Nachfolgern gehören der tüchtige Musiker Holzer, der Schuberts erster Lehrer gewesen sein soll, und der nicht minder talentierte Martin Ruprecht (1758—1800). Die Kompositionen des letzteren waren lange Zeit vollständig verschollen und sind erst in jüngster Zeit in der Wiener Hofbibliothek aufgefunden worden. Mit Unrecht fast ganz vergessen sind die Werke von Franz Christoph Neubauer (1760—1795), dessen reiches Talent infolge seines unstäten Lebenswandels nicht zu voller Entfaltung kommen konnte. Seine Lieder sind harmonisch interessant, doch nicht vokal gedacht. Sehr hübsche melodiöse Lieder mit wohl ausgestaltetem Klavierpart, leicht und flüssig geschrieben, jedoch oberflächlich, ohne künstlerischen Ernst komponierten der Wiener Musiklehrer Leopold Anton Kozeluch (1752—1814), ferner der einst sehr geschätzte Ignaz Joseph Pleyel (1757—1831), dessen Melodien André mit Texten versah, und Maximilian Stadler (1748—1833), welch letzterer sich als Abt in Lilienfeld und später in Kremsmünster viel mit Kirchenmusik beschäftigte und auch als Musikschriftsteller tätig war. Eine rührende Erscheinung ist die blinde Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis (1759—1824), ein Patenkind der großen Kaiserin,

deren Namen sie trug. Trotz ihres Gebrechens war sie eine vielseitige Musikerin, spielte in Konzerten, war als Gesangslehrerin tätig und komponierte neben Instrumentalwerken auch viele hübsche, warm empfundene Lieder.

So wie Mozarts Bedeutung als Liederkomponist hauptsächlich in seinen Opern zu suchen ist, so verbreiteten auch viele andere österreichische Komponisten zu jener Zeit ihre Lieder von der Bühne herab. Ganz besonders ergiebig war die Auslese an hübschen, populären Liedern auf dem Gebiete des Singspiels und der komischen Oper, welche sich speziell der Gunst des lebenslustigen Wiener Volkes erfreuten. So blieben „Der Dorfbarbier" von Johann Schenk (1753—1836), „Der Doktor und Apotheker" von Carl von Dittersdorf (1739—1799) und „Die pücefarbenen Schuhe" (Die schöne Schusterin) von Ignaz Umlauf (1756—1796) lange Zeit hindurch kräftige Zugstücke der Wiener Bühnen. In diese und viele andere komische Opern und Singspiele jener rührigen Komponisten waren zahlreiche Lieder eingestreut, welche sich durch gesunden Humor, frische Natürlichkeit und sangliche Melodien auszeichneten. Mehr ins Triviale und Bänkelsängerische spielten die Kompositionen der nicht minder routinierten und zu ihrer Zeit ebenso beliebten Modekomponisten Ferdinand Kauer (1751—1831), Peter von Winter (1754—1825), Josef Weigl (1766—1846) und des im niederen Genre hochbegabten Wenzel Müller (1767—1835). Sie schufen hauptsächlich für das Volkstheater, und ihre Singspiellieder waren in aller Munde. „Ich bin der Schneider Kakadu", „Wer niemals einen Rausch gehabt", „Die Schwestern von Prag, die keiner nit mag", „So leb denn wohl du stilles Haus", „Kommt ein Vogerl geflogen" „Dem Teufel verschrieb ich mich", „Ein Weibchen ist ein Quodlibet", „In meinem Schlößchen da ist's gar fein" alle diese, von echtem Wiener Humor übersprudelnden Melodien entbehren wohl eines tieferen Gehaltes, sind aber durch und durch volkstümlich, und die richtigen alten Wiener haben sie auch heute noch nicht vergessen.

Weit über ihre Heimat hinaus drangen die Singspiele von Dittersdorf, Schenk, Müller, Kauer und Weigl; sie bürgerten sich auf allen deutschen Bühnen ein und „Der Doktor und Apotheker" wurde sogar in London kurz nacheinander 36 mal gegeben. Die seichte oberflächliche Kompositionsweise solcher Singspiele artete aber leicht in trivialen Bänkelsang aus. Viele Liederwerke jener Zeit tragen diesen Charakter und scheinen „nur für empfindsame Schreiber und Schneidergesellen und ältere Mamsells, sowie für Straßensänger und Leiermänner" geschrieben, doch fanden sie gerade darum nur allzu rasch Anklang und Verbreitung in der Menge. Dieser geschmackverderbende Bänkelsang, zu dessen Hauptvertretern Friedrich Heinrich Himmel (1765—1814) mit seinen „Gesängen aus Tiedges Urania" zu rechnen ist, wäre für die Liedentwicklung verderblich geworden, wenn nicht andererseits die Unsterblichen der Musik Haydn, Mozart, Beethoven, und mit ihnen Reichardt, Zelter, Zumsteeg und Weber als Vorkämpfer einer neuen, edleren Richtung sich der Pflege des Liedes angenommen hätten. Haydn und Mozart verwerteten ihre ausgeprägt lyrische Veranlagung allerdings nicht unmittelbar auf dem Gebiete des Liedes, welches sie nur flüchtig streiften, doch enthalten Haydns Instrumentalwerke und Mozarts Opern so viel pulsierendes Leben, warme Empfindung und so viele lyrische Momente, daß auch sie zu dem Aufschwung des Liedes mittelbar wesentlich beigetragen haben.

VIII. Haydn — Mozart — Reichardt — Zelter und der Männergesang — Zumsteeg — Weber — Beethoven.

Joseph Haydn (1732—1809) wurde als zweiter Sohn eines armen Wagenbauers am 1. April 1732 in dem Marktflecken Rohrau (Niederösterreich) geboren. Schon frühzeitig erfreuten sich die mit natürlichem Musiksinn begabten Eltern unseres Meisters an dem unverkennbaren Talent ihres Söhnchens, das schon im zartesten Kindesalter die Lieder des Vaters nachsingen konnte. Als ihnen ein Vetter Haydns, der Musiklehrer Frankh vorschlug, den Knaben Musiker werden zu lassen, trennten sie sich, wenn auch schweren Herzens, von ihrem erst fünfjährigen Kinde. Der Vater selbst brachte Joseph nach Hainburg zu Frankh, der ihm die notdürftigsten Elementarkenntnisse im Lesen, Schreiben und Rechnen beibrachte und außerdem auch sofort mit dem Gesang-, Klavier- und Violinunterricht begann. Als 1740 der Hofkapellmeister bei St. Stephan in Wien, Georg Karl von Reutter, anläßlich eines Ausfluges nach Hainburg, den talentvollen Knaben zufällig singen hörte, war er von dessen Treffsicherheit so entzückt, daß er ihn mit sich nach Wien nahm und ihn in der Singschule von St. Stephan als Chorknabe ausbilden ließ. Zehn Jahre blieb Haydn unter Reutters Führung in dieser Kantorei und hatte mit seinen Kameraden an allen Musikaufführungen im Stephansdome mitzuwirken. An die Sängerknaben stellte dieser Dienst nicht geringe Anforderungen, denn abgesehen von dem täglichen Hochamt und den mit allen Unterabteilungen gesungenen Vespern, gab es noch viele andere kirchliche Veranstaltungen, Prozessionen, Totenämter usw., bei welchen die Musik nicht fehlen durfte. Zur Aufführung gelangten meistens große polyphone Tonwerke des „österreichischen Palestrina" J. J. Fux oder anderer Meister der italienischen Schule, deren

a cappella-Gesänge eine äußerst gründliche Schulung der jugendlichen Sänger voraussetzten. Haydns schöner Sopranstimme wurden bald alle Soli übertragen, wodurch sich ihm Gelegenheit bot, die Gesangstechnik gründlich kennen zu lernen. Obwohl er keinen nennenswerten theoretischen Unterricht erhielt, benützte er doch jeden freien Augenblick um zu komponieren und versuchte sich in jugendlichem Feuereifer an den schwersten Aufgaben. So war der talentvolle Knabe nach und nach zu einem tüchtigen Musiker herangereift, und als er im 18. Lebensjahr die Sängerschule verlassen mußte, konnte er sich seinen Lebensunterhalt bereits selbst, wenn auch kärglich, verdienen. Er erteilte Musikunterricht und suchte seine musikalischen Kenntnisse in jeder möglichen Weise zu verwerten, beteiligte sich an Gelegenheitsmusiken, spielte sogar zum Tanze auf und besorgte Arrangements für die verschiedensten Instrumente. Dazu kamen die schon im 17. Jahrhundert in Wien beliebten „Nachtmusiken" oder Serenaden, welche manches Verdienst für Haydn abwarfen, da er sich an denselben sowohl als Komponist, wie als ausübender Künstler beteiligte. Ein derartiges Ständchen brachte ihn mit dem berühmten Komiker Kurz in Berührung und dieser veranlaßte ihn, ein Singspiel (Der krumme Teufel) zu komponieren, mit welchem er zum erstenmal in die Öffentlichkeit hinaustrat. Um dieselbe Zeit lernte Haydn den berühmten Florentiner Gesangslehrer Nikola Porpora kennen und wurde von demselben als Begleiter bei dem Gesangsunterricht verwendet. Als Entgelt korrigierte Porpora die Kompositionen Haydns und ließ ihm manche nützliche Belehrung zuteil werden. Auch verdankte der junge Musiker seinem Vorgesetzten einige wertvolle Bekanntschaften, wie jene Glucks, der Sängerin Tramontini Tesi und Carl v. Dittersdorfs, mit welch letzterem er sich näher befreundete. Den weittragendsten Einfluß auf Haydns innere und äußere Lebensentwicklung jedoch nahm die Bekanntschaft mit dem begabten Musikdilettanten Karl Joseph Edlen von Fürnberg, der den Meister bewog, für Aufführungen im Freundeskreise Streichquartette zu schreiben,

ihn hiedurch auf sein ureigenstes Gebiet führend. Andererseits verschaffte ihm Fürnberg die Stellung eines Musikdirektors bei dem Grafen Morzin, wodurch Haydn in die hohe, seit langem als musikliebend bekannte, österreichische Aristokratie eingeführt wurde. Im Frühjahr 1761 übersiedelte er nach Eisenstadt, um dort im Hause des Fürsten Esterházy die Stelle eines zweiten, später ersten Kapellmeisters einzunehmen. Diese Stellung ermöglichte es ihm, frei von kleinlichen Existenzsorgen, seine schöpferische Tätigkeit ungehemmt zu entfalten; seine Werke gelangten bald nach Wien und verbreiteten sich von dort weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus. Nach dem Tode des Fürsten Nikolaus Esterházy, 1790, folgte Haydn einem Rufe nach London, und dirigierte in den dortigen Abonnementkonzerten persönlich seine neuen Symphonien, die ihm glänzende Erfolge brachten. Die ganze englische Aristokratie überhäufte ihn mit Ehrenbezeugungen, und als er 1792 wiederkehrte, wurden ihm dieselben womöglich in noch reicherem Maße zuteil. Erst nach seiner definitiven Übersiedelung nach Wien, 1795, gelangte Haydn durch seine zwei bedeutendsten Werke „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten" als 65jähriger Mann auf den Höhepunkt seines Schaffens. Endlich jedoch setzte das zunehmende Alter dieser schier unerschöpflichen Produktivität eine Grenze, und der greise Meister sah sich gezwungen, seine Arbeitslust einzudämmen. Ein letztes Quartett blieb unvollendet, und fünf Jahre vor dem Ende des großen Tondichters verstummte seine Muse für immer. Im eigenen Heim, welches er sich in einer Vorstadt Wiens (Gumpendorf) gegründet hatte, beschloß Haydn seinen Lebensabend in beschaulicher Ruhe, nur seinen Erinnerungen lebend, und starb am 31. Mai 1809.

Haydns Leben war der Arbeit gewidmet, äußerlich nur wenig bewegt; seine einzigen größeren Reisen hatten ihn nach England geführt, aber auch in der Heimat fand er Gelegenheit, die verschiedensten Einflüsse auf sich einwirken zu lassen, die seine musikalische Entwicklung bestimmten. Grundlegend für die Entfaltung seiner Individualität war die frühe Be-

kanntschaft mit den Werken der italienischen Tonschule, der Pergolese, Caldara, Fux, Hasse, Reutter, und die Vertrautheit mit der Gesangstechnik Porporas. Die italienische Kirchenmusik sagte Haydns ureigenstem Wesen im Grunde wenig zu, doch weckte sie in ihm den Sinn für melodische und formvollendete Stimmführung. Indem er letztere auf das Instrument übertrug, fand er das seiner Empfindung entsprechende Ausdrucksmittel und verhalf der Instrumentalmusik zu einer bisher noch nicht erreichten Blüte. Hingegen sind viele seiner Instrumentalmotive so liedmäßig und vokal gehalten, daß sie zugleich ein Vorbild für die Liederkomponisten werden mußten. Eine große Rolle in Haydns Leben spielte ferner die innige, warme Freundschaft für Mozart, ebenso wie die aufrichtige, neidlose Bewunderung, welche er den Werken des so viel jüngeren Meisters entgegenbrachte. Die beiden großen Männer standen so hoch über kleinlichen Künstlerrivalitäten, daß jeder mit Begeisterung die Größe des anderen anerkannte und von ihm zu lernen suchte. So blieben sie lange Zeit in künstlerischem Zusammenhang; Mozart verdankt Haydns Einfluß die vollendete Instrumentalform seiner genialen Schöpfungen, und Haydns Interesse für das Vokale hat in den bezaubernden Melodien Mozarts frische Nahrung und musikalische Vertiefung gefunden. Dies tritt am deutlichsten in seinen Liedkompositionen zutage.

Das einfache schlichte Lied war für Haydn lange Jahre hindurch wertlos, er stand ihm vollkommen naiv, ohne Erkenntnis seines eigentlichen Wesens und seiner besonderen Eigenart gegenüber. Auch blieb ihm merkwürdigerweise der ganze emporblühende Liederfrühling des Göttinger Hainbundes, sowohl in poetischer wie musikalischer Beziehung unbekannt, und seine Lieder zeigen keinerlei Zusammenhang mit jenen der Berliner Schule. Trotz Haydns hervorragender Begabung für das Volkstümliche gelang es ihm nicht, auch seinen Liedern diesen Charakter zu verleihen. Sie sind mit wenigen Ausnahmen ganz instrumental aufgefaßt und könnten ebensogut mit Hinweglassung der Singstimme als

kleine Klavierstücke bestehen. Seine melodischen Phrasen setzen sich aus kurzen Motiven zusammen, die nicht vokal gedacht sind und durch öftere Wiederholung eines und desselben Tones leicht einen Beigeschmack von Alltäglichkeit erhalten. So formvollendet die Lieder mit ihrem reich ausgeführten Klavierpart auch sein mögen, stehen sie doch als solche weit hinter Haydns sonstigen Werken zurück und ernteten sie auch bei seinen Zeitgenossen mehr Tadel als Anerkennung. „Cramers Magazin" z. B. urteilt über die 1782 bei Artaria erschienenen „XII Lieder für das Clavier, gewidmet aus besonderer Hochachtung und Freundschaft der Freulen Francisca Liebe Edle von Kreutznern" folgendermaßen: „Eines Haydn sind diese Lieder nicht ganz würdig, vermutlich hat er aber auch nicht die Absicht gehabt, seinen Ruhm dadurch zu vergrößern, sondern nur Liebhabern oder Liebhaberinnen von einer gewissen Classe ein Vergnügen damit zu machen. Niemand wird daher daran zweifeln, daß Herr Haydn diese Lieder hätte vollkommener machen können, wenn er gewollt hätte. Ob er nicht gesollt hätte, ist eine andere Frage." Die Lieder waren auch noch ganz nach alter Manier auf zwei Systemen geschrieben. Eine zweite, gleichartige Liedersammlung erschien 1784, und ungefähr um dieselbe Zeit eine vereinzelte Romanze „Der schlaue Pudel". Fast alle diese Lieder sind des Meisters, obwohl er sie selbst hoch hielt, noch nicht ganz würdig. Erst nachdem Mozarts Melodienreichtum seine Seele durchdrungen und die machtvolle, ergreifende Musik Händels sein empfängliches Herz bewegt hatte, fand auch Haydn den wahren, sanglichen Liedton, und seine mehrstimmigen Gesänge, sowie seine Oratorien bringen uns manche Perle echter Lyrik. Im wahrsten Sinne volkstümlich aber, auch als Liedersänger, ward Haydn durch sein von begeistertem Patriotismus erfülltes Kaiserlied, welches am 12. Februar 1797, dem Geburtstag Kaiser Franz', in allen Theatern Wiens zum erstenmal erklang. Haydns innige Liebe zum Herrscherhause und seine tiefe Frömmigkeit schufen in diesem Liede eine Nationalhymne, wie sie edler und reiner kaum gedacht werden kann. Rührend einfach und anspruchslos

baut sich die Melodie über schlichten Akkorden auf, innig und warm spricht sie zum Herzen des Volkes, das durch sie erhoben und begeistert den Segen Gottes auf den geliebten Herrscher herabfleht. Unwillkürlich wecken diese erhabenen Klänge alle edleren Gefühle der Menge und kaum ein Auge bleibt trocken, wenn das „Gott erhalte" durch die Lüfte braust.

Wolfgang Amadeus Mozarts (1756—1791) Stellung zum Liede hat viele Züge mit jener Haydns gemeinsam, auch er pflegte das Lied nur nebenbei und hinterließ uns dafür in seinen Instrumentalwerken, in vielen langsamen Sätzen seiner Kammermusik und Symphonien, sowie in seinen Opern eine fast unerschöpfliche Fülle von arienhaften Liedmotiven. Doch auch in den wenigen eigentlichen Liedern — wir besitzen deren nur 36 — erscheint uns Mozart als genialer Liederkomponist. Die Melodien sind so leicht und flüssig, so schwebend und goldklar wie in seinen übrigen unsterblichen Werken, an den Liedern ist alles edle Kantilene und schöner warmer Empfindungsausdruck. Einen solchen Schmelz und Liebreiz wußte vor Mozart noch keiner der vielen Liederkomponisten seinen Melodien zu verleihen. Viele der kleineren Lieder sind durch ihre einschmeichelnde Melodik volkstümlich geworden und haben sich sogar in dem Schulgesang eingebürgert, so z. B. „Komm, lieber Mai", „Was spinnst du, fragte Nachbars Fritz?", „Brüder, reicht die Hand zum Bunde", „Was frag' ich viel nach Geld und Gut" u. a. Echt liedmäßig sind auch viele Melodien aus Mozarts Opern, z. B. „Wer ein Liebchen hat gefunden" und „Vivat Bacchus" aus der „Entführung aus dem Serail", „Ein Mädchen oder Weibchen" und die „heiligen Hallen" aus der „Zauberflöte". Noch eine ganze Reihe anderer, in Mozarts Singspielen und Opern eingestreuter Gesangsstücke ließen sich nennen, die uns zeigen, daß es dem genialen Meister ein Leichtes gewesen wäre, auch im einfachen Liede Vollendetes zu schaffen, wenn er diese Kunstgattung ebenso

liebevoll gepflegt hätte, wie alle anderen. Viele Lieder Mozarts jedoch sind „Klavierlieder" wie jene Haydns, denen die erschöpfende Wiedergabe des Textinhaltes fehlt. Nur dort, wo das Gedicht eine lebendig bewegte Szene schildert, oder wo es gilt, ein gesprochenes Wort durch Musik zu beleben, da gelingt es dem Dramatiker, Lieder zu singen, deren Melodien mit dem Texte wie aus einem Guß gestaltet sind. In seinem „Veilchen" schuf Mozart für alle Zeiten ein Vorbild des durchkomponierten Liedes. Goethes reizendes Gedicht wußte er mit lebenswarmer Empfindung zu erfassen und in lieblichen Klängen wiederzugeben, welche jede Phase der Handlung szenisch verkörpern, und dieselbe in den leise hingehauchten Schlußworten „das arme Veilchen, es war ein herzigs Veilchen" lyrisch verklären.

Die meisten Lieder Mozarts waren Gelegenheitskompositionen, die für gesellige Unterhaltung bestimmt, im Manuskript oder in Abschriften von Hand zu Hand gingen und erst nach seinem Tode gesammelt und veröffentlicht wurden. Den gleichen Zwecken dienten auch viele mehrstimmige Gesänge und 3—4stimmige Kanons über Texte im Wiener Dialekt, die in ihrer übersprudelnden Heiterkeit fast wie Improvisationen eines glücklich frohen Augenblicks erscheinen. Zu diesen gehört das bekannte „Bandlterzett", das seine Entstehung einer komischen Episode im Leben des Mozartschen Ehepaares verdankt. Anläßlich einer Spazierfahrt mit dem Baron van Swieten wollte Mozarts Frau sich mit einem Bande schmücken, das sie kürzlich von ihrem Manne als Geschenk erhalten hatte. Da sie es nicht finden konnte, rief sie ihrem Manne zu: „Liebes Manndl, wo ist's Bandl", und Mozart sowie van Swieten beteiligten sich an der Suche. Endlich fand letzterer das Band, trieb aber den Scherz noch weiter und ließ das Ehepaar unter Lachen und Bitten lange vergeblich danach haschen, bis schließlich der kläffende Hund van Swieten zur Herausgabe seiner Beute nötigte und der heitere Wirrwarr ein Ende nahm. Auf Anregung van Swietens verewigte der Meister diese Begebenheit in dem erwähnten komischen Terzett.

In hohem Maße besaß Mozart die Gabe, seiner Umgebung als Mensch und Künstler durch sein heiteres, lebhaftes Temperament die mannigfachsten Anregungen zu bieten, und schon von Jugend auf war ihm fröhliche Geselligkeit ein Lebensbedürfnis gewesen. Hatte er doch schon als Kind nicht allein durch sein musikalisches Genie, sondern auch durch sein liebenswürdiges Wesen alle Herzen zu erobern gewußt. Von wenigen Künstlern wissen wir so viele reizende Einzelheiten aus ihrer Jugendzeit wie gerade von Mozart, der schon in allerjüngsten Jahren durch sein Klavierspiel, sein verblüffendes musikalisches Gedächtnis und seine glänzenden Kompositionen und Improvisationen alle Welt in Staunen und Bewunderung versetzte. So lesen wir auf einer Konzertanzeige vom 13. August 1763 u. a.: „... der Knab (der im siebenten Jahr ist) wird auch ein Concert auf der Violine spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren etc. anzugeben im Stande ist, genauest benennen. Letztlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will, und aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantasieren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu spielen, versteht, die von der Art den Flügel zu spielen ganz unterschieden ist"*).

Unter der planmäßigen und zielbewußten künstlerischen Erziehung seines hochbegabten Vaters entfaltete sich Mozarts Genie immer herrlicher, spielend lernte er alle Formen der Musik beherrschen, feierte Triumphe auf seinen ersten Kunstreisen in Wien, Paris, London, später in Italien, und blieb doch dabei der bescheidene. anspruchslose Knabe. Es ist wie ein Hohn des Schicksals, daß die Welt, die das Wunderkind vergöttert hatte, dem gereiften Künstler nur zu oft fremd

*) Otto Jahn, W. A. Mozart.

und kühl, ja sogar ablehnend gegenüberstand. Seinen unsterblichen Opern wurden vielfach die Erzeugnisse der Modekomponisten vorgezogen und trotz aller Bemühungen gelang es ihm nicht, sich eine einträgliche Stellung zu verschaffen, die ihm die Sorgen des täglichen Lebens ferngehalten hätte. Trotz dieser Schatten, die auf seinen späteren Lebensweg fielen, hatte sich Mozart seine Schaffensfreudigkeit zu bewahren gewußt, die Musik war sein Lebenselement, sein Glück und so wirkte die Freude, sein innerstes Empfinden in Tönen auszusprechen, verklärend auf all sein Tun. Als Mozart in der Blüte seiner Jahre am 5. Dezember 1791 hinweggerafft wurde, folgten seinem Sarge nur wenige Freunde. In dem allgemeinen Grabe der Armen wurde er auf dem Friedhof von St. Marx in Wien bestattet und kein Kreuz bezeichnet die Stelle, wo die sterblichen Überreste des gottbegnadeten Schöpfers unvergänglicher Meisterwerke ruhen. Erst die Nachwelt hat Mozarts universelle Bedeutung voll und ganz anerkannt; es gibt heute wohl kaum einen Musiker, der nicht in Bewunderung und Verehrung seiner gedenken würde, und zahlreiche pietätvolle Denkmäler an den Stätten seines Wirkens und Strebens ehren des unsterblichen Künstlers Namen.

Daß Mozart gerade zu Goethes Worten im „Veilchen" sein bestes Lied geschaffen, zeigt, in welch innigem Zusammenhang Poesie und Musik im Liede stehen. Der größte musikalische Genius vermag im Liede nicht das Höchste zu schaffen, wenn ihm ein ebenbürtiges Dichterwort fehlt. Daher müssen wir es tief bedauern, daß ein so großer Geist wie Mozart nur diesen einen klassischen Text in Musik setzte, während den offiziellen Goethekomponisten, Reichardt und Zelter, trotz ihrer Begabung und unleugbaren Tüchtigkeit, der göttliche Funke fehlte, der sie befähigt hätte, einem Goethe gerecht zu werden.

Wie Mozart war **Johann Friedrich Reichardt** (1752—1814) schon von Jugend auf für die Musikerlaufbahn bestimmt und kam nicht in die traurige Lage, sich den erwählten Beruf erst

gegen den Willen der Eltern erkämpfen zu müssen. Reichardts Vater war selbst ein Freund der Musik und zeitlebens ein tüchtiger Lehrmeister für Laute und Violine. So begrüßte er es mit Stolz und Freude, als ihm in seinem Sohne Johann Friedrich ein geistig aufgeweckter und entschieden musikalisch hochbegabter Knabe geschenkt ward. Reichardt, zu Königsberg am 25. November 1752 geboren, erhielt schon frühzeitig vom Vater eine sorgfältige musikalische Erziehung, und so oft als möglich Gelegenheit, gute Musik zu hören. Er bildete sich rasch zu einem tüchtigen Klavier- und Violinspieler aus und wirkte schon im achten und neunten Lebensjahr ähnlich wie Mozart in Konzerten als Wunderkind mit. Allerdings glänzte Reichardts Ruhm vorerst nur in der eigenen Vaterstadt, doch herrschte damals in Königsberg ein reges Musikleben, welches dem jungen Künstler die Möglichkeit bot, fast täglich in den Häusern der Aristokraten und Großkaufleute mit den besten Musikern der Stadt in Verbindung zu treten. Hier lernte er schon früh die Werke der Berliner Schule kennen, während andererseits die als Kriegsgefangene in Königsberg lebenden österreichischen Offiziere seine Bekanntschaft mit den ersten Werken Haydns vermittelten. So erlangte er frühzeitig als Klavier- und Violinvirtuose eine gewisse Bedeutung, schlimmer stand es hingegen mit seiner allgemeinen Bildung. Der Schulunterricht war äußerst mangelhaft gewesen, und trotzdem Reichardt später auf Veranlassung des mit seinem Vater befreundeten Philosophen Kant die Universität besuchte, zog er aus den Vorlesungen nicht allzuviel Nutzen. Desto mehr sagte ihm das lustige freie Studentenleben zu, das er vollauf genoß. Schließlich hatte er aber von diesem Treiben genug; sein lebhaftes Temperament suchte nach neuer Anregung, und er benützte die erste sich ihm darbietende Gelegenheit, die Vaterstadt zu verlassen, um in der Fremde über sich selbst und seine Zukunft klar zu werden. Berlin war vorerst das Ziel seiner Wünsche, doch hatte er es mit der Reise nicht eilig, denn sein Hauptbestreben war darauf gerichtet, unterwegs Land und Leute kennen zu lernen. Ganz besonders

trachtete er danach, mit allen „merkwürdigen Männern" bekannt zu werden, und zwar nicht nur mit Musikern. Schon von Jugend auf gewohnt, sich in den besten Gesellschaftskreisen zu bewegen, hatte Reichardt ein sicheres und gewandtes Auftreten, das ihm alle Türen öffnete, und obwohl er leichtsinnigerweise gar oft in Schulden geriet, fand er immer wieder Freunde und Gönner, die ihm weiterhalfen. In Danzig befreundete er sich mit dem nur um fünf Jahre älteren J. A. P. Schulz und die Zuneigung der Beiden währte bis an ihr Lebensende. Schulz wies den Freund zum Studium der Musikwissenschaft an seinen eigenen Lehrer Kirnberger in Berlin, doch vertrugen sich Reichardts freisinnige Ansichten nicht lange mit seines Meisters Pedanterie. Er wandte sich nach Leipzig und fand dort an dem schon lange von ihm verehrten J. A. Hiller einen väterlichen Freund und ausgezeichneten Lehrer. Aber auch Leipzig konnte Reichardt nicht lange fesseln und er beschloß, über Dresden und Prag nach Wien zu wandern, kehrte aber schon von Prag aus nach Berlin zurück, um dort 1774 das rege Leben des Karnevals mitzumachen. Im Mai verließ er Berlin wieder und gelangte, seine Reisepläne von Fall zu Fall ändernd, schließlich nach Hamburg, um dort mit Ph. Em. Bach in Fühlung zu treten. Hatte er schon Vater Gleim, Lessing und andere Dichter kennen gelernt, so begeisterte er sich hier an Klopstocks Oden und von den Gluckschen Kompositionen derselben angeregt, setzte auch er einige Oden Klopstocks in Musik. Die Empfänglichkeit, mit welcher Reichardt auf Reisen alle verschiedenen neuen Eindrücke in sich aufnahm, und die leichte Art, bedeutende Bekanntschaften anzuknüpfen und zu verwerten, füllten manche Lücke seiner Bildung aus. Sein musikalischer Geschmack läuterte sich, und schon während jener Wanderjahre drängte sich ihm die Überzeugung auf, daß die Liedkomposition vornehmlich auf einer richtigen, sinngemäßen Textdeklamation beruhen müsse.

Des Wanderns endlich müde, machte Reichardt einen kurzen Versuch, in seiner Vaterstadt die Beamtenlaufbahn

zu betreten, ergriff aber, des monotonen Dienstes bald überdrüssig, mit Freude die Gelegenheit, sich nach Agricolas Tode um die Kapellmeisterstelle am Berliner Hofe zu bewerben. Im Jahre 1776 wurde ihm diese verliehen und es gelang ihm bald, die Gunst Friedrichs des Großen zu gewinnen. Leider konnte er an der italienischen Oper nur wenig Gedeihliches schaffen, denn das Personal hielt zäh an seinen alten Gewohnheiten fest und war für keinerlei Neuerungen zugänglich. Um so mehr beschäftigte sich Reichardt mit seinen eigenen Kompositionen, sowie mit theoretischen und musikwissenschaftlichen Studien. Er widmete sich nun auch immer mehr der Liedkomposition und stand dabei wesentlich unter Gluckschem Einfluß, dessen deklamatorische Kompositionsweise ihm durchaus kongenial war. Dies tritt in seinen „Gesängen für's schöne Geschlecht" vom Jahre 1775 und ganz besonders in der Liedersammlung vom Jahre 1779 zutage. 1783 rief Reichardt in Berlin nach französischem Muster sog. concerts spirituels ins Leben, regelmäßig stattfindende Konzerte, in welchen er das Publikum mit den Meisterwerken der Tonkunst bekannt zu machen trachtete. Daß er dabei auch viele eigene Kompositionen zur Aufführung brachte, darf ihm wohl nicht als Eigendünkel angerechnet werden, denn er hatte bereits in der ganzen musikalischen Welt einen großen Namen, den er seinen zahlreichen Instrumentalwerken, sowie einzelnen Singspielen und Opern verdankte. Tatsächlich wurde er 1785 bei einer Reise nach London und Paris allseits mit Ehren überhäuft und er fand überall Gelegenheit, die großen Meisterwerke zu hören, so in London Händels Oratorien, in Paris Glucks Opern. Der Tod Friedrichs des Großen 1786 rief ihn nach Berlin zurück, wo er in sieben Tagen eine große Trauerkantate fertigstellte, die bei dem Leichenbegängnis des Königs zur Aufführung kam. Mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II., welcher schon als Kronprinz Reichardt protegiert hatte, begann überhaupt eine neue Epoche des Musiklebens in Berlin. Nun war Reichardt die Möglichkeit geboten, sich besonders auszuzeichnen, da er alljährlich eine neue Oper

zur Aufführung bringen konnte. Die Jahre 1789 und 1790 bildeten den Höhepunkt seiner Erfolge. Da er jedoch in der Oper durchaus dem Vorbilde Glucks nachstrebte und überdies auch deutsche Singspiele schrieb, hatte er von seiten der italienischen Partei viele Anfeindungen zu erleiden und wurde in zahllose Intrigen verwickelt. Mit besonderem Eifer benützten die Feinde Reichardts sein Interesse für die französische Revolution, um ihn beim König anzuschwärzen, was ihnen jedoch nicht so leicht gelang. Der Meister brachte drei Jahre auf Urlaub zu, besuchte London, Kopenhagen und Stockholm und kehrte dann nach Berlin in sein Amt zurück. Nun begannen die Kämpfe von neuem, und da er aus seinen freiheitlichen Gesinnungen kein Hehl machte, verwirkte er schließlich doch die Gunst des Königs und wurde 1794 ohne Pension entlassen. Er zog sich auf seinen Landsitz in Giebichenstein zurück und wurde 1796, als des Königs Wohlwollen für ihn doch wieder erwacht war, zum Salinendirektor in Halle ernannt. Durch dieses eigens für ihn geschaffene Ehrenamt sicherte der König seine materielle Stellung, ohne ihm wirkliche Arbeit aufzubürden, so daß Reichardt ruhig auf seinem Gute leben und sich ungeteilt der Musik widmen konnte. In jener Zeit entstand ein größeres Liederwerk „Cäcilia" und manches andere außerhalb desselben stehende Lied. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms II. (1797) kehrte Reichardt nach Berlin zurück und nahm wieder regen Anteil an dem Musikleben, ohne eine feste Stellung zu bekleiden. Er brachte viele seiner Werke zur Aufführung und schuf um 1800 für das deutsche Theater sogar eine ganz neue Kunstgattung, das Liederspiel. Dieses unterschied sich von dem allgemein beliebten Singspiel dadurch, daß die eingestreuten Lieder, Tänze und Märsche ausschließlich volkstümlichen Charakter hatten und die Handlung gegenüber der Musik zurücktrat.

Mehrere Jahre hindurch hatte die Wanderlust Reichardts geruht, seine Berliner Tätigkeit wurde nur durch längeren Aufenthalt in Giebichenstein unterbrochen, und erst 1802 entschloß er sich zu einer vierten Reise nach Paris, die auch

seine letzte blieb. In Paris verkehrte er mit den berühmtesten Kunstgenossen, Monsigny, Grétry, Paesiello, Gossec, Cherubini, und wurde von diesen ebenso hochgeschätzt wie von der französischen Gesellschaft. Sein reger Sinn benützte diese vielfachen Beziehungen zur Bereicherung seines eigenen musikalischen Wissens und Könnens, das Gewonnene sofort praktisch verwertend. Er schrieb in Paris viele Lieder, die er jedoch größtenteils erst einige Jahre später in dem Liederwerke „Le troubadour italien, français et allemand" veröffentlichte. Reichardts Liebe für Frankreich schwand mit dem Ausbruch des Krieges, welcher nicht allein sein patriotisches Herz niederdrückte, sondern ihn auch seiner Stellung beraubte, da Giebichenstein mit den umliegenden preußischen Gebietsteilen in französische Herrschaft überging und dem neugegründeten Königreiche Westfalen einverleibt wurde. Jerôme Napoléon, der seine neuen Untertanen bei Strafe der Besitzentziehung auf ihren Gütern zu verbleiben zwang, bewog auch den nach Königsberg entflohenen Reichardt zur Rückkehr und bot ihm die Kapellmeisterstelle in Kassel an. Nachdem derselbe ein Jahr lang das deutsche und französische Hoftheater in Kassel geleitet hatte, begrüßte er mit Freuden den Auftrag, in Prag und Wien neue Kräfte für das deutsche Theater anzuwerben. Im November 1808 kam er nach Wien und wußte sich in der musikliebenden Aristokratie so beliebt zu machen und so angenehme Beziehungen zu allen Künstlern, besonders auch zu Beethoven anzuknüpfen, daß er die Stellung in Kassel gänzlich aufgab und in Wien blieb, bis ihn abermals Kriegslärm verscheuchte. Nun kehrte Reichardt nach Giebichenstein zurück und beschloß dort sein reichbewegtes Leben. Auch in diesen letzten Jahren war er schriftstellerisch unermüdlich tätig und komponierte noch „Schillers lyrische Gedichte" (1810). Er starb nach längerer Krankheit am 27. Juni 1814. Reichardt war zweimal verheiratet; zuerst vermählte er sich 1777 mit der musikalisch begabten Juliane Benda, welche schon nach sechsjähriger Ehe starb. Acht Monate nach ihrem Tode heiratete er die Witwe

Johanna Hensler, mit deren Familie ihn eine langjährige Freundschaft verknüpft hatte. Seine 1788 in Berlin geborene Tochter Luise war als Gesanglehrerin und Liederkomponistin allseits geschätzt. Mehrere ihrer Lieder, wie „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" und „Nach Sevilla, nach Sevilla" sind sogar volkstümlich geworden.

Reichardt war eine markante Persönlichkeit, ein heiterer Gesellschafter, welcher es verstand, das Leben sorglos zu genießen, und zugleich ein unermüdlicher Arbeiter, der durch seine vielseitige Tätigkeit das Interesse der Musikwelt auf sich lenkte. Von vielen wurde er verehrt, aber seines geraden, offenen Charakters und seines rücksichtslosen, oft zudringlichen Wesens halber ebenso oft verkannt und getadelt. Es gibt kaum eine bedeutende Persönlichkeit seiner Zeit, mit der er nicht in Verbindung gestanden wäre, teils durch seine zahlreichen literarischen Arbeiten, teils durch seine musikalischen Werke. Diese umfassen viele Opern, Sing- und Liederspiele, Kantaten, Symphonien, Trios, Quartette, Klaviersonaten und -Konzerte und eine große Anzahl Lieder, jene setzen sich aus Musikzeitschriften, Sammelwerken, einer Selbstbiographie, Reisebriefen usw. zusammen. Alle diese Leistungen zeigen Reichardt als vielseitiges, äußerst fruchtbares Talent, dem jedoch das schöpferische Genie fehlt. Wohl wußte er jede künstlerische Anregung geschickt zu verwerten und wahres Genie zu erkennen, allein ihm war die Gabe versagt, aus sich selbst heraus Neues zu schaffen.

Nur auf dem Gebiete des Liedes verdient Reichardt an erster Stelle genannt zu werden; aber auch hier besteht sein Verdienst hauptsächlich darin, daß er die Richtung anbahnte, in welcher sein unsterblicher Nachfolger Franz Schubert die Vollendung erreichte. An Produktivität ist er diesem sogar überlegen, denn anerkanntermaßen hat Reichardt ungefähr 1000 Lieder komponiert. Es ist wohl nicht zu verwundern, daß in Anbetracht dieser außerordentlichen Zahl seine Arbeiten sehr ungleich sind und neben manchem Vortrefflichen viel Minderwertiges vorkommt. In seinen frühesten Liedkompositionen knüpft Reichardt direkt an

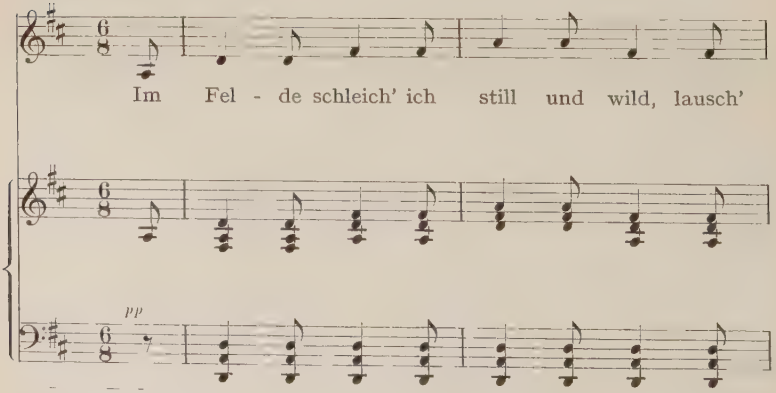
die Berliner Schule an und zeigt sich in seinen Erstlingswerken bis 1779 noch ganz von ihr beeinflußt. Jene Lieder sind nicht um vieles besser als die Durchschnittserzeugnisse seiner Vorgänger. Erst um 1779, als Schulz seine ersten Gesänge am Klavier erscheinen ließ, wandte sich auch Reichardt dem volkstümlichen Liede zu und erweiterte die Krause-Marpurgschen Prinzipien. Er verlangte vom volkstümlichen Liede nicht nur, daß es möglichst einfach sei und ohne Begleitung bestehen könne, seiner Ansicht nach sollten überhaupt Poesie und Melodie so ineinander aufgehen, daß die eine nicht ohne die andere denkbar sei. Diesen Grundsätzen folgend, erhob sich Reichardt nun rasch über seine Zeitgenossen und schuf volkstümliche Lieder, welche zu den besten ihrer Art gehören und in der knappen Fassung die mannigfaltigste Abwechslung der Formen bringen. Seine reizenden Kinderlieder, wie „Schlaf', Kindchen, schlaf'", „Die Luft ist blau, das Thal ist grün", „Wir Kinder schmecken der Freuden recht viel", sind heute noch nicht vergessen.

Jägers Nachtlied *).

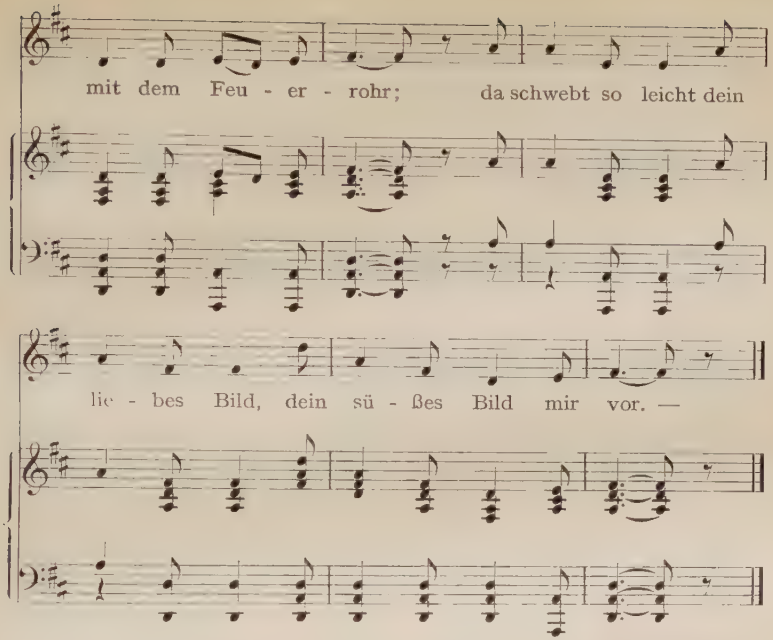
Goethe.

Joh. Fr. Reichardt.

Langsam und leise. Oden und Lieder III, Nr. 11. 1781.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



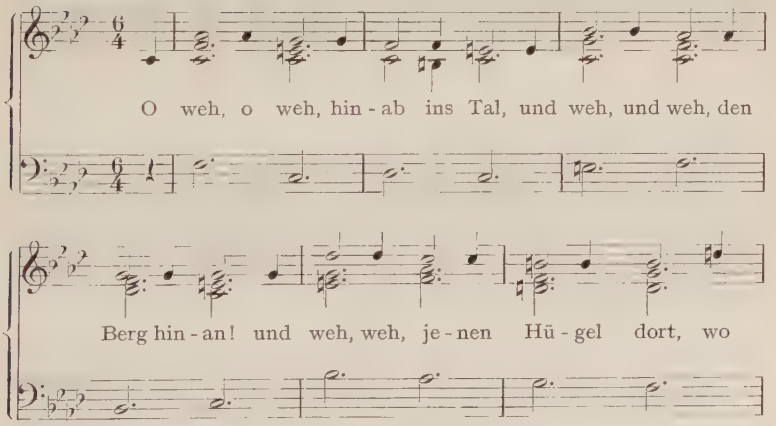
Folgen 3 Strophen.

O weh, o weh *).

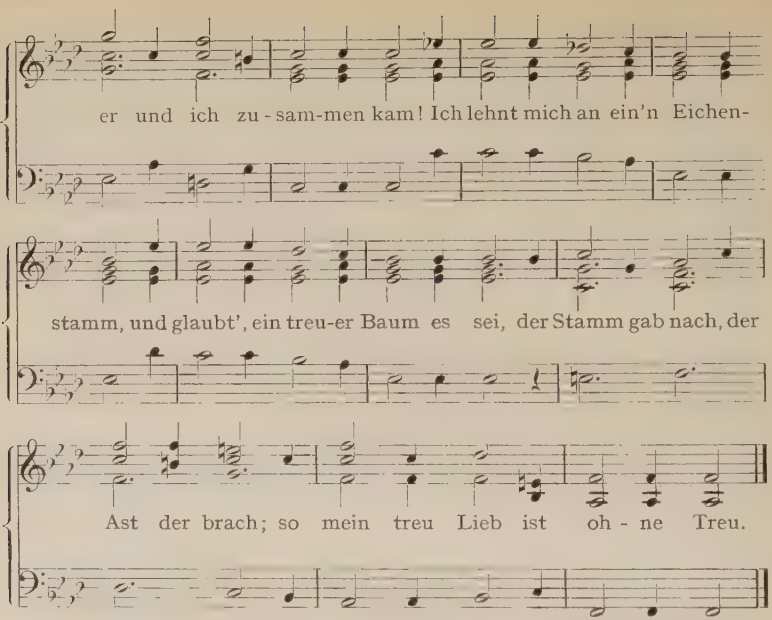
Aus dem Schottischen.
Herder.

Joh. Friedr. Reichardt.
Oden und Lieder III, S. 14. Berlin 1781.

Tief traurig.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



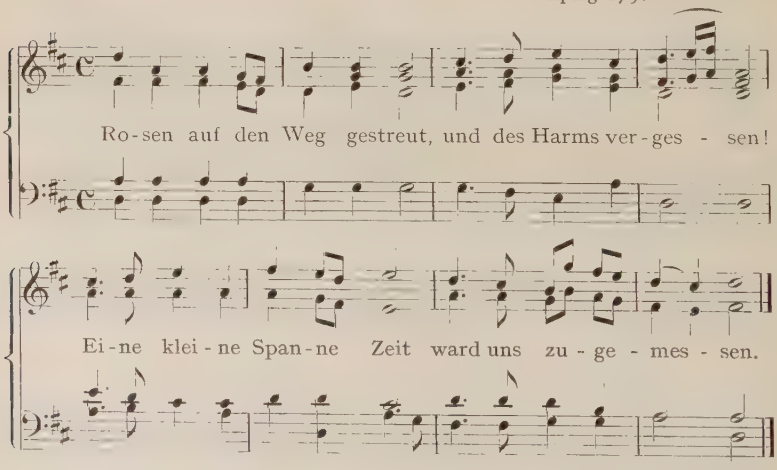
Folgen 4 Strophen.

Lebenspflichten*).

Hölty.

Joh. Fr. Reichardt.
Lieder geselliger Freude, Nr. 38.
Leipzig 1796.

Männlich froh.



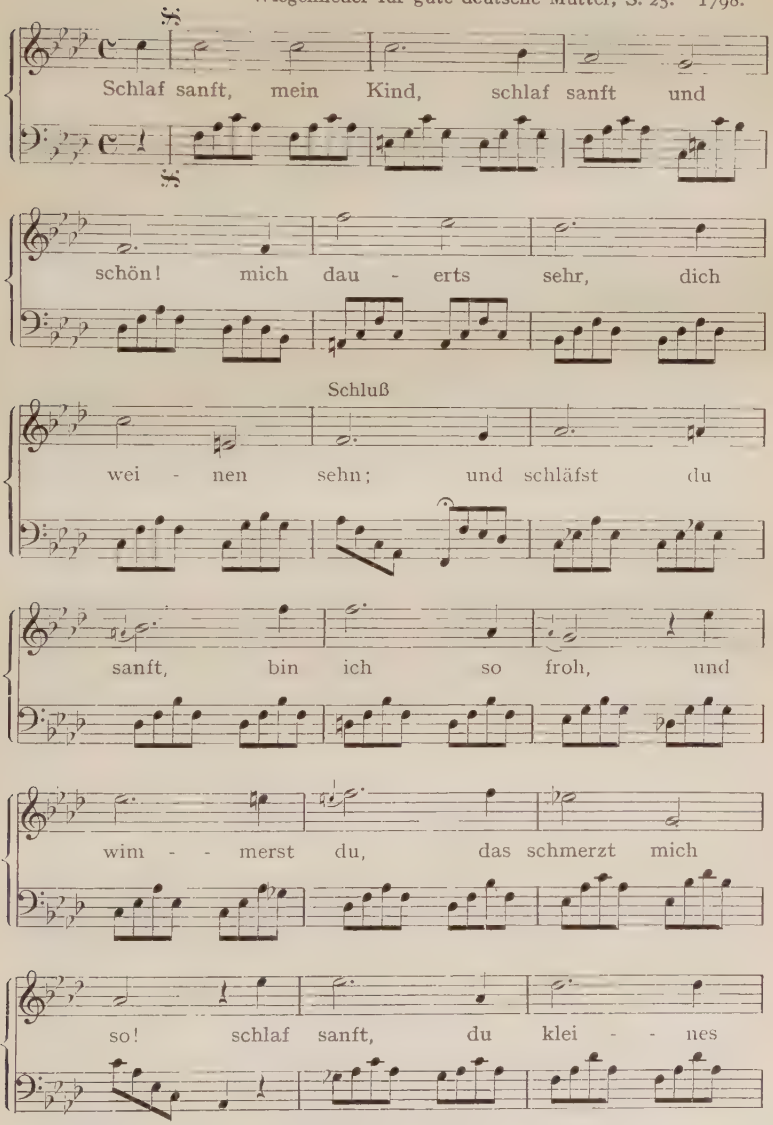
Folgen 7 Strophen.

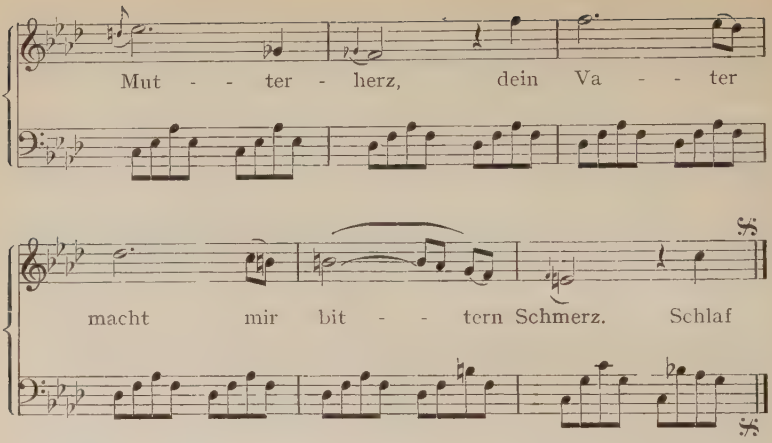
*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*).

Herder.

Joh. Fr. Reichardt.

Wiegenlieder für gute deutsche Mütter, S. 25. 1798.

*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen 6 Strophen.

Aus der Sammlung „Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty“(1779) sind „Mailied“, „Abendlied“, „Aufmunterung zur Freude“, „Rosen auf den Weg gestreut“, und aus „Oden und Lieder von Herder, Goethe und anderen“ (1781) das Muster eines volkstümlichen Liedes „Jägers Nachtlied“ (Goethe) und „O weh, o weh, hinab ins Thal“ (aus dem Schottischen von Herder) hervorzuheben. Die beiden letztgenannten Lieder bereiten, was Stimmungsmalerei anbetrifft, schon den späteren Aufschwung des Liedes vor und zeigen, daß Reichardt in seinem Bestreben, volkstümlich zu schreiben, das Kunstlied doch nie außer acht ließ. Hierin macht sich vor allem der Glucksche Einfluß der deklamatorischen Textbehandlung geltend. Immer mehr wandte sich Reichardt neben dem volkstümlichen Liede nun dem eigentlichen Kunstliede zu, und je tiefer er in Goethes Lyrik eindrang, desto voller entfaltete sich seine musikalische Bedeutung. Er war sich dessen selbst wohl bewußt und konnte voll Begeisterung und Bewunderung an Goethe, als Vorbemerkung zu seinem Klavierauszug zu „Erwin und Elmire“, schreiben: „Deinen unsterblichen Werken edler, großer Mann dank ich den frühen Schwung, der mich auf die höhere Künstlerbahn hob: Deinem näheren Umgang tausend Aufschlüsse

und seelenerhebende Eindrücke, die mich als Mensch und Künstler hoben, festeten und immer beglücken werden"*).

Wann Reichardt und Goethe zuerst in persönliche Beziehung zueinander traten, läßt sich nicht mehr genau feststellen, doch reicht ihr Briefwechsel bis 1780/81 zurück. In den folgenden Jahren kam der Meister auch öfter persönlich mit Goethe zusammen und ihr Verkehr scheint ein freundschaftlicher gewesen zu sein. Schiller hingegen konnte Reichardt wegen seiner Zudringlichkeit von Anfang an nicht leiden und setzte ihm in den „Xenien" manchmal hart zu. Auch Goethes Interesse für ihn verblaßte immer mehr und ihr freundschaftliches Verhältnis schien lange Zeit hindurch vollständig gelöst. Erst Goethes Genesung nach schwerer Krankheit, 1801, veranlaßte Reichardt, alle Kränkungen vergessend, sich ihm wieder in herzlicher Weise zu nähern. Auch Goethe lenkte ein, nannte ihre gegenseitigen Beziehungen „ein altes gegründetes Verhältnis, das nur durch unnatürliche Ereignisse gestört worden war", und die Freundschaft der beiden blieb nun ungetrübt. Reichardt betätigte seine Bewunderung für Goethe, indem er fast alle Gedichte des Meisters in Musik setzte und dies ging so weit, daß er sich sogar an schier unkomponierbare Poesien heranwagte. Die Monologe aus Iphigenie (Hinaus in eure Schatten, träge Wipfel) und Tasso (Bist du aus einem Traum erwacht?), ferner die Distichen aus „Erkanntes Glück", „Einsamkeit" und ähnliche schwierige Metren fügten sich seiner Muse wie einfache glatte Verse.

Reichardts Verdienst um das Kunstlied liegt in der zweckmäßigen Erweiterung der Liedform durch einen Mittelsatz und in der richtigen, sinngemäßen Textdeklamation. So folgt er dem unübertrefflichen Wohlklang der Goetheschen Sprache in gefälliger, zierlicher, selbst kräftiger Melodik, trifft auch im allgemeinen die Stimmung des Liedes, doch fehlt ihm das Höchste, die seelenvolle Empfindung und die Macht der Leidenschaft. Immerhin weiß er die Steigerung des Gedichtes in Tönen wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen und tritt in einigen Goetheliedern in dramatischer Deklamation und

*) Dr. Walther Pauli, Johann Friedrich Reichardt.

breiter Behandlung des Klavierparts über den engen Rahmen des Liedes hinaus, so im „Prometheus", dem Fragment aus „Euphrosyne" (Tiefer liegt die Nacht um mich her) und in seinem „Erlkönig". Solche balladenartige Gesangsstücke nannte er „Deklamationen", und kann sich auch sein „Erlkönig" nicht mit Schuberts idealer Auffassung und mit Löwes dramatischem Ausdruck messen, so ist er doch trotz seiner Einfachheit zu den bedeutenderen Interpretationen dieses vielkomponierten Liedes zu zählen.

Später als Reichardt trat **Karl Friedrich Zelter** (1758—1832) in künstlerische Verbindung mit Goethe, doch sollte ihn ein viel wärmeres Freundschaftsverhältnis mit dem großen Meister verknüpfen. 1758 in Berlin als Sohn eines Maurermeisters geboren und für den Beruf des Vaters bestimmt, brachte er sein halbes Leben in Handwerkstätigkeit zu, ohne deshalb auf seine Lieblingsbeschäftigung, die Musik, zu verzichten. Eine wirkliche musikalische Schulung war Zelter sein Leben lang versagt geblieben, und es ist daher um so anerkennenswerter, daß er trotzdem in der Musik manches Bedeutende schaffen konnte. Der Mangel an pedantischer Schulmeisterei kommt im Gegenteil seinen Werken zugute, die sich ohne Unterschied durch frische Natürlichkeit und echte Volkstümlichkeit auszeichnen. So rauh und ungehobelt seine Außenseite auch war, das Herz hatte er doch am rechten Fleck, und viele seiner Lieder sprechen von warmem Empfinden und echt deutscher Sentimentalität. Bald sind sie voll duftiger Leichtigkeit und zarter Anmut, bald reich an markiger Kraft oder humoristischer Derbheit. Schon frühzeitig lernen wir Zelter als tüchtigen Violinspieler kennen, und als er 1783 in seinem Handwerk die Meisterwürde erreicht hatte, war er auch schon fertiger Komponist und Dirigent. 1791 ward seine Aufmerksamkeit auf einen Sängerverein gelenkt, welchen der Musiklehrer Karl Friedrich Christian Fasch (1736—1800) im Jahre vorher unter dem Titel „Berliner Singakademie" ins Leben gerufen hatte. Dieser Verein sollte das Interesse für den Chorgesang,

welcher seit der Einführung der Monodie und dem Aufblühen der Oper immer weiter in den Hintergrund gedrängt worden war, zu neuem Leben erwecken und das Publikum mit den Chorwerken der großen Meister bekannt machen. Als Schüler von Fasch trat Zelter der Singakademie bei, konnte aber bald, im Bedarfsfalle, an Stelle seines Meisters die Leitung der Singübungen des Vereins übernehmen, und als Fasch 1800 starb, wurde er dessen Nachfolger.

Zelter veröffentlichte seine ersten Liedversuche in belletristischen Blättern, z. B. in Schillers Musenalmanach, doch schon 1796 gab er selbständig ein Heft „12 Lieder am Clavier zu singen" heraus. Voll Begeisterung für Goethes Lyrik hatte Zelter zu diesen Kompositionen mehrere Poesien desselben gewählt und übersandte sie dem Dichter, dessen lebhaften Beifall sie fanden. Goethes Interesse für die Zelterschen Melodien führte zu einer innigen Freundschaft zwischen den beiden Männern, die sich in einem hochinteressanten, regen Briefwechsel äußerte und bis an ihr Lebensende währte. Beide starben in demselben Jahre, 1832. Dem ersten Liederhefte Zelters, das eines seiner gelungensten, stimmungsvollsten Lieder, „Wer sich der Einsamkeit ergibt", enthielt, folgte ein zweites Heft „12 Lieder am Clavier" (1801). Die meisten dieser Lieder sind Zelters besten Schöpfungen beizuzählen, so die leicht fließenden, zierlichen Weisen „Das Ständchen", „Herbstlied", „Im Garten", oder die ernsteren, wehmütigen Lieder: „An Mignon", „Mägdleins Klage", „Erinnerung an einen Freund". 1803 gab Zelter eine „Sammlung kleiner Balladen und Lieder" (4 Hefte) heraus und 1812 erschien seine große Goethepublikation „Goethes sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen" in 4 Teilen, aus welchen „Es war ein König in Thule" als eine der schönsten Kompositionen hervorragt. Zelters Melodien sind natürlicher empfunden als die Reichardts, auch trifft er besser den Volkston, und ist ersterem in der Balladenkomposition überlegen — dem Goetheschen Genius aber war auch er noch nicht gewachsen.

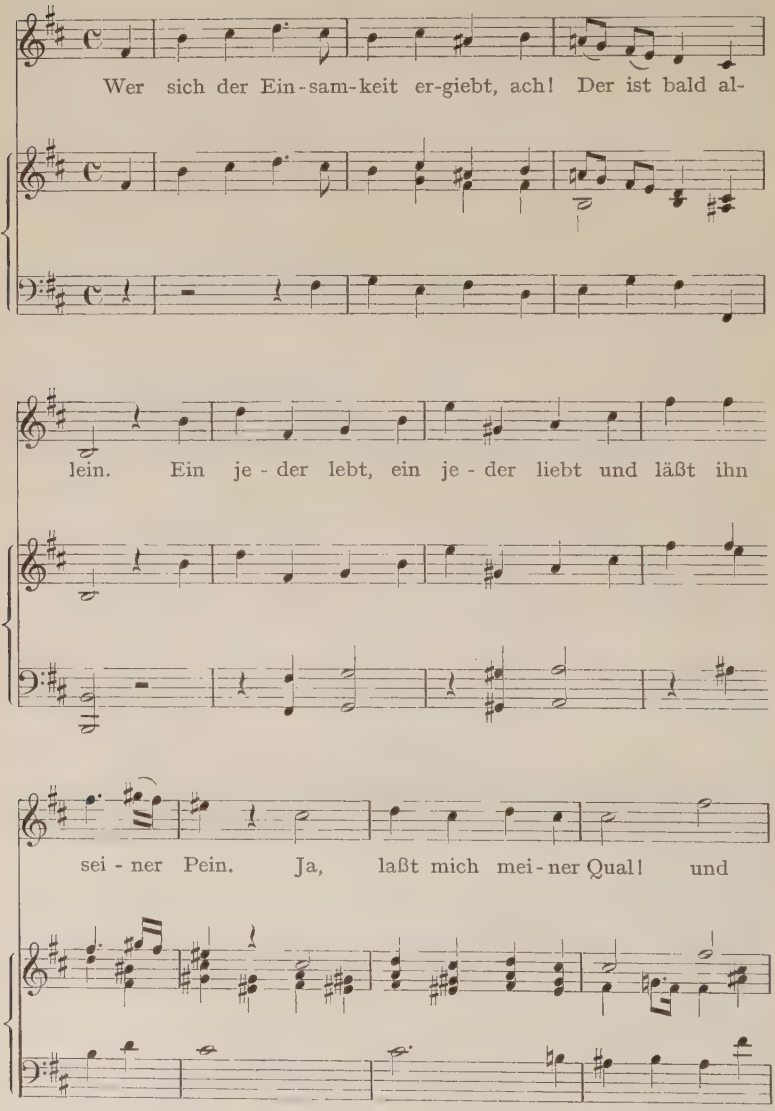
Wer sich der Einsamkeit ergiebt *).

Goethe.

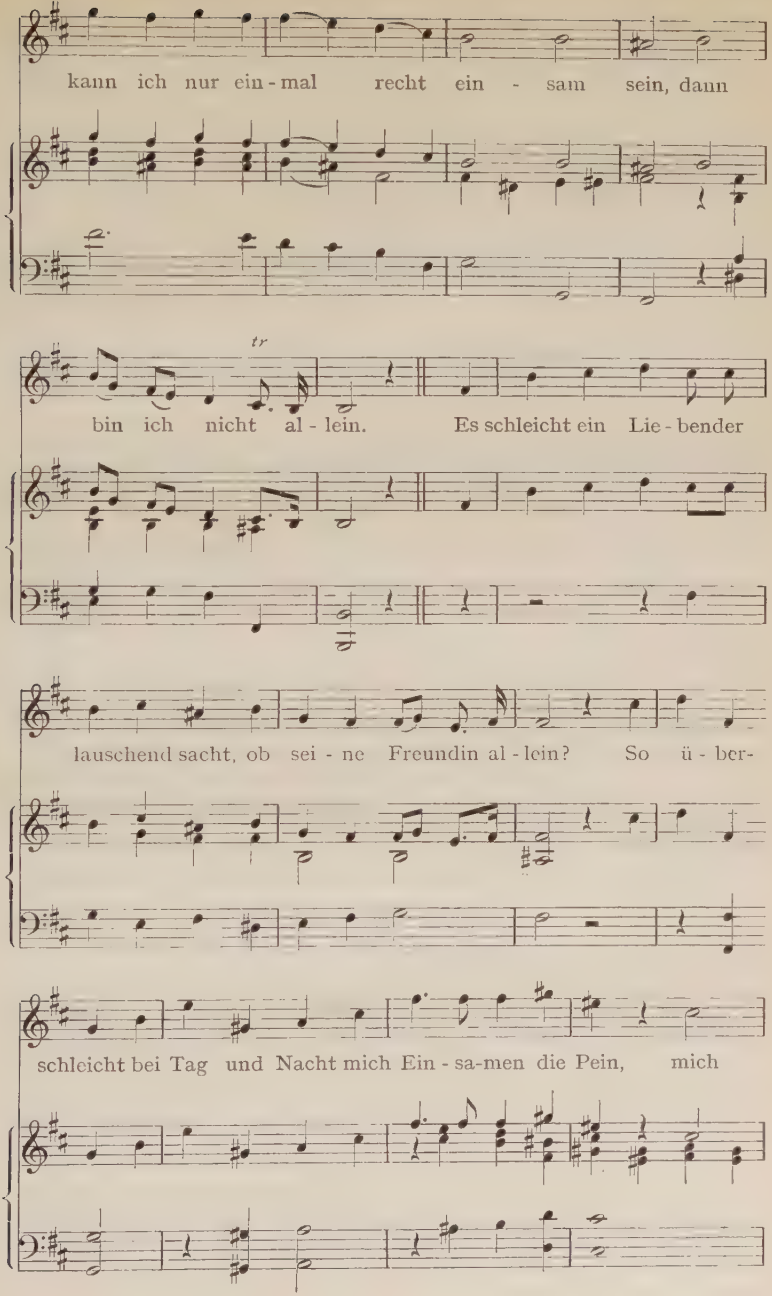
Carl Friedrich Zelter.

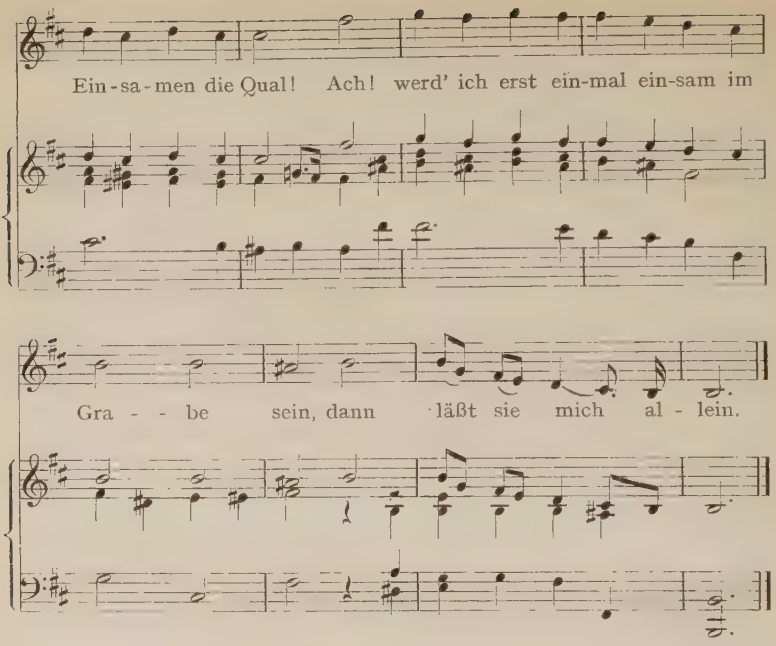
Zwölf Lieder am Clavier zu singen, Nr. 10. 1796.

Andantino.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.


kann ich nur ein - mal recht ein - sam sein, dann
tr
bin ich nicht al - lein. Es schleicht ein Lie - bender
lauschend sacht, ob sei - ne Freundin al - lein? So ü - ber-
schleicht bei Tag und Nacht mich Ein - sa-men die Pein, mich



Zelters Bedeutung für das Lied liegt auf anderem Gebiete und zwar auf dem Gebiete des **Männergesanges.**

Zelter war es, der durch die Gründung der Berliner „Liedertafel", 1809, und durch die gesunden, kräftigen, humorvollen, echt deutschen Lieder, welche er für diese Vereinigung schrieb, die feste Basis unseres heutigen Männergesanges legte. Wohl hatten schon seit dem 17. Jahrhundert in Deutschland zahlreiche Vereinigungen zur Pflege des mehrstimmigen Gesanges bestanden, aber diese „collegiae musicae" wurzelten noch ganz und gar in der italienischen Singweise und hatten mit dem heutigen Männergesang nichts gemein. Die meisten jener, häufig aus Studenten gebildeten, musikalischen Gesellschaften standen in Verbindung mit dem protestantischen Kirchengesang und besorgten an Sonn- und Feiertagen die Kirchenmusik, obwohl der Grundzug ihres Wesens im Weltlichen lag. Das einfache Lied war den musikalischen Aufführungen der „collegiae musicae" vollständig fremd, unbegleiteten Gesang kannte man überhaupt nicht, die

Instrumente spielten die Hauptrolle; auch stand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Opernmusik im Vordergrund. Diesen Gesangvereinen lag jede tendenziöse Richtung fern, und erst mit dem Aufschwung aller Kunst und Wissenschaft Ende des 18. Jahrhunderts waren die Vorbedingungen für das Gedeihen des deutschen Männergesanges gegeben. Den ersten Schritt hatte Fasch mit der Gründung der Berliner Singakademie getan und bald folgten ähnliche Unternehmungen in anderen Städten Deutschlands. Die Bestrebungen der Singakademien gingen dahin, die Meisterwerke Händels und Bachs mit ihren gewaltigen Chören zur Aufführung zu bringen; dies führte allmählich zur Veranstaltung großer Musikfeste und brachte einen wesentlichen Aufschwung des Konzertwesens mit sich — der bescheideneren Sangeslust aber war damit noch nicht Genüge getan.

Im Gegensatz zu der gänzlich verwälschten und seichten Musikliebhaberei des Adels machte sich nun im Bürgerstande ein neues Element kräftiger, gesunder Musikpflege geltend, welche, nach höheren Idealen strebend, von Vaterlandsliebe, Freiheit und Naturbegeisterung singen wollte. Die Seele dieser neuen Richtung war Zelter. In ihm reifte anläßlich einer fröhlichen Künstlervereinigung der Gedanke, die ihm befreundeten Sänger und Komponisten an bestimmten Tagen zu gemeinsamem Musizieren einzuladen und diesen Versammlungen zu künstlerischen Zwecken feste Formen zu geben. Auf diese Weise entstand 1809 die erste, „Liedertafel" genannte, statutenmäßige Sängervereinigung, welche rasch Nachahmung in anderen Städten Deutschlands fand, so 1815 in Leipzig und Frankfurt a. O., später auch in Süddeutschland. Zelter schuf für seine Liedertafel heitere Trinklieder, wie „Ein Musikant wollt fröhlich sein", „'s war Einer dem's zu Herzen ging", die, seiner lebensfrohen Urwüchsigkeit entsprungen, in ihrer natürlichen Frische die Sänger zu heiterem Musizieren anregten.

Den ersten mächtigen Aufschwung nahm der Männergesang mit den von Carl Maria von Weber komponierten „Sechs Liedern aus Körners Leyer und Schwert", welche ihm

den Weg zu allen deutschen Herzen wiesen. Sie eröffneten dem Ausdruck des Volksempfindens eine ganz neue Form, und auf dieser Basis entfaltete sich der deutsche Männergesang zu einer einzig dastehenden Blüte. Für diesen zwanglosen Gesang, der nicht an das Haus und das begleitende Instrument gefesselt sein wollte, war keine andere Musikgattung so geeignet, wie das einfache mehrstimmige Lied. Sein mäßiger Umfang, sein einfach gegliederter Bau stellen an die Sänger keine allzu großen Anforderungen, es ist leicht zu erlernen und wirkungsvoll im Klange. Die sanglichen Melodien unserer schönen Männerchöre sind jedem Sänger geläufig, er singt sie mit seinen Liedbrüdern nicht nur bei den statutenmäßigen Zusammenkünften, sondern auch auf fröhlicher Wanderschaft in Wald und Flur, in ernsten und heiteren Momenten, je nachdem es die Stimmung des Augenblicks erfordert.

Eine wichtige politische Rolle spielte der Männergesang zur Zeit Deutschlands tiefster Bedrängnis und Erniedrigung unter Napoleons Knechtschaft. Damals stimmten Dichter und Musiker in ohnmächtigem Sehnen ihre von glühendem Patriotismus erfüllten Freiheitslieder an. Die bedrängten Herzen machten ihrem Hoffen und Wünschen in Liedern Luft, an welchen das Nationalbewußtsein erstarkte, der Glaube an die Zukunft, das Vertrauen in die eigene Kraft und das Selbstbewußtsein sich festigten, bis die glückliche Stunde schlug, in der Deutschlands Söhne ihren Freiheitsliedern auch die Tat folgen lassen konnten.

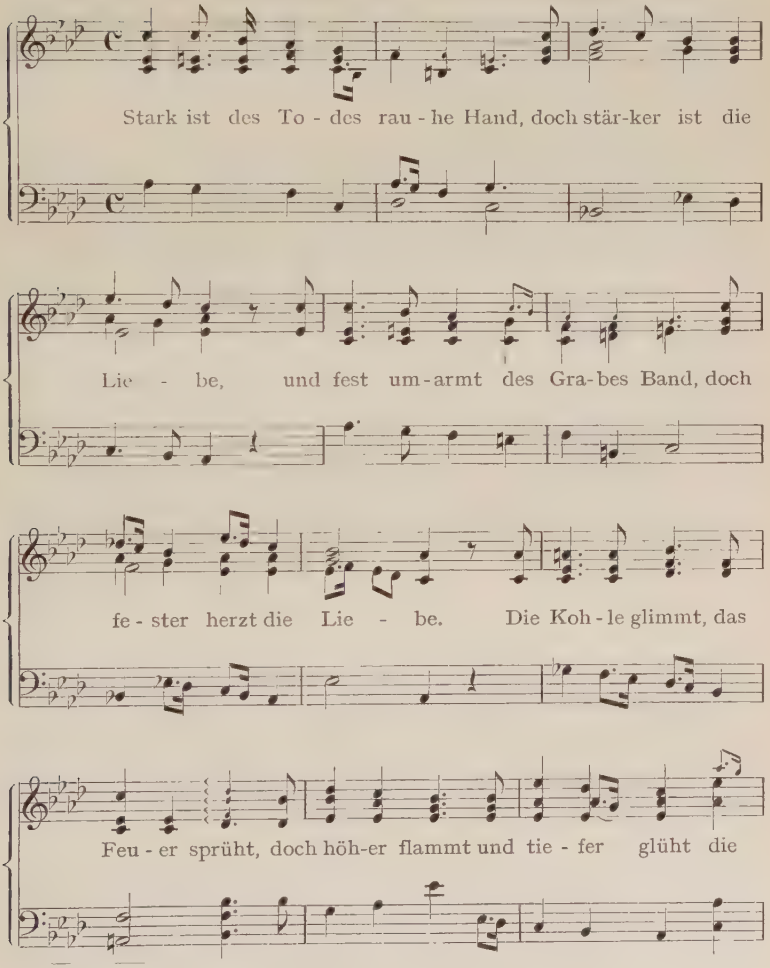
Gleichzeitig mit Zelter verfolgte der Züricher Musikpädagoge Hans Georg Nägeli (1773—1836) dieselben Ziele in seiner Heimat. Während jedoch Zelters Liedertafel und die meisten ihrer deutschen Nachahmungen anfangs statutenmäßig nur Berufsmusiker in ihre Vereinigung aufnahmen, gab Nägeli dem Schweizer Männergesang ein viel volkstümlicheres Gepräge. Er selbst schrieb zahlreiche Männerchöre und seine Bedeutung im einstimmigen volkstümlichen Liede ist ebenfalls nicht zu unterschätzen. Nägeli war ein fein angelegter, warm empfindender Künstler und viele seiner

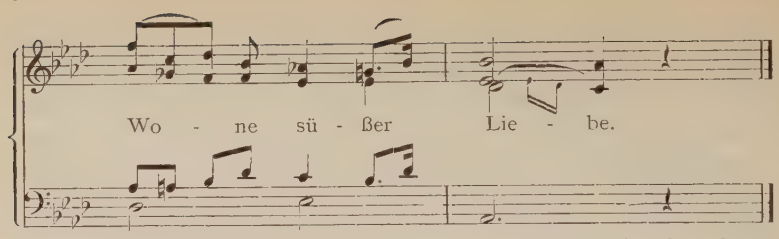
Lieder sind auch heute noch beliebt, z. B. „Freut Euch des Lebens“, „Es klingt ein heller Klang“, „Nacht und still ist's um mich her“. Ein schönes kraftvolles Lied, welches wir hier wiedergeben, ist auch „Die Liebe“.

Liebe*).

Schlez.

Hans Georg Nägeli.
Lieder, S. 30. 1795.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.

Folgt eine Strophe.

Die volkstümliche Art des schweizerischen Männergesanges wurde rasch in ganz Süddeutschland beliebt und führte zur Gründung ähnlicher Gesangvereine, unter welchen der 1824 in Stuttgart durch Zumsteeg ins Leben gerufene „Liederkranz" hervorzuheben ist.

Nach und nach traten die nord- und süddeutschen Sängervereinigungen in geistige Beziehung zueinander und die Gegensätze der beiden Richtungen verschwanden allmählich. Österreich folgte verhältnismäßig am spätesten dem Beispiele seiner Nachbarländer, doch überflügelte der 1843 gegründete „Wiener Männergesangverein" bald alle früheren Genossenschaften und erfreut sich heute eines wohlverdienten Weltrufes. Nicht wenig trug zu diesem Ruhme Franz Schubert mit seinen ausgezeichneten Männerchören bei, die in ihrer leichten Sanglichkeit und edlen Melodik, in ihrer meisterhaften Stimmführung einen so überraschenden Klangzauber von gesättigtem Wohllaut entfalten, daß sie nie ihre Wirkung verfehlen können. Was Zelter und Weber mit ihren ersten Versuchen angebahnt, führte Schubert zur Vollendung und seine zahlreichen Männerchöre werden stets den klassischen Bestand der Literatur für Männergesang bilden.

Mächtig war der Männergesang in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Deutschland emporgeblüht, allein nur wenige der neuen Vereine vermochten sich auf künstlerischer Höhe zu erhalten. Die allgemeine Verflachung des Geschmackes ergriff nur zu bald jene Vereinigungen, in welchen die dilettantischen Elemente vorherrschten und die süßlichsten, sentimentalsten und äußerlichsten Kompositionen den größten Anwert fanden. Schuberts herrliche Chöre waren noch kaum gekannt, als man für die seichten Werke eines

Karl Friedrich Zöllner (1800—1860), Friedrich Kücken (1810—1882), Franz Abt (1819—1885) und vieler anderer schwärmte. Durch die im besten Sinne volkstümlichen Männerquartette Friedrich Silchers (1789—1860) und Conradin Kreutzers (1780—1849) sowie durch die Werke Franz Lachners, Mendelssohns und Schumanns wurde dem Männergesange erst wieder neues kräftiges Leben zugeführt. Schon frühzeitig hatte der a cappella-Gesang insoferne eine Erweiterung erfahren, als man gelegentlich instrumentale Begleitung dazu heranzog; immer zahlreicher wurden nun die großen Chorwerke aller Art für Männerchor, Soli und Orchester, und auf diesem Gebiete liegt der Aufschwung, welchen die Musik der Bewegung des Männergesanges verdankt, ungeachtet all der Auswüchse, welche diese vorwiegend dilettantische Kunstblüte hervorbrachte.

Auch seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fehlt es nicht an Männern, welche immer wieder gegen die hereinbrechende Verflachung des „Liedertafelstils" durch bedeutende Chorkompositionen ankämpften. Da ist vor allem Peter Cornelius zu nennen, ferner Friedrich Hegar, geb. 1841, Franz Curti (1854—1898), Max Bruch, geb. 1838, Friedrich Gernsheim, geb. 1839, und unter den neueren Komponisten Wilhelm Berger, geb. 1861, Ludwig Thuille, Richard Strauß, Sigmund von Hausegger und Max Reger.

Kehren wir nun nach dieser Abschweifung wieder zu den Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts zurück.

Im einfachen volkstümlichen Liede nimmt **Johann Rudolf Zumsteeg** (1760—1802) die vermittelnde Stellung zwischen den mehr reflektierenden Gesängen der norddeutschen Musiker und dem wärmeren, aber leicht sentimental werdenden Wohlklang der süddeutschen Melodien ein. Zumsteeg wurde 1760 in Sachsenflur im Odenwald geboren und war der Sohn eines Soldaten und später verdienstvollen Leiblakaien des Herzogs Karl Eugen von Württemberg. Seine Erziehung erhielt der Knabe in der berühmten Karlsschule zu Stuttgart. Diese,

1770 von Herzog Karl Eugen für die Söhne seiner Soldaten gegründete Militärakademie vermittelte ihren Zöglingen nicht allein eine gründliche Schulbildung, der geniale Kunstsinn des Herzogs hatte sie auch zu einer Pflegestätte der schönen Künste gestaltet, in welcher die Knaben je nach Anlage künstlerisch ausgebildet wurden. Der junge Zumsteeg sollte Bildhauer werden, früh jedoch zeigte sich seine ausgesprochene musikalische Begabung und er wurde in die Musikabteilung eingereiht, wo er sich bald als tüchtiger Cellospieler auszeichnete. Sein Lehrer war der Kapellmeister des württembergischen Hofes Agostino Poli, der, ganz unter italienischem Einfluß stehend, auch das Talent seines Schülers in diese Bahnen lenkte. Dazu kam noch, daß Zumsteeg bei den Musikaufführungen des Schulorchesters die feurigen Symphonien zu den Opern Jomellis, eines der Hauptvertreter der neapolitanischen Schule, kennen lernte und sich an dessen Schöpfungen begeisterte. So tritt auch in seinen ersten Kompositionen, welche durchaus instrumentaler Natur waren, der Einfluß Jomellis deutlich zutage. Für den weiteren Entwicklungsgang Zumsteegs in der Richtung, in welcher er zu bleibender Bedeutung gelangen sollte, nämlich auf dem Gebiete des Liedes und der Ballade, wurde der anregende Verkehr entscheidend, welchen er mit den jungen Dichtern der Karlsschule, Scharffenstein, Petersen, Friedrich Haug, von Hoven u. a. pflegte. Diese scharten sich in heller Bewunderung um den jungen Schiller, mit welchem Zumsteeg einen herzlichen Freundschaftsbund schloß. Zeitlebens blieb er dem genialen Dichter in treuer Verehrung ergeben und das rege Interesse an dessen poetischem Schaffen belebte seine eigene Muse; er komponierte mit Vorliebe Schillers Verse, und auch den reifsten und besten Arbeiten seiner späteren Jahre, wie „Ritter Toggenburg“, „Erwartung“ u. a. liegen Schillersche Gedichte zugrunde. Schiller selbst war zu wenig musikalisch veranlagt, um die Kompositionen Zumsteegs zu würdigen; mehr als den Künstler schätzte er in ihm den guten Kameraden und treuen Freund. Die jungen Dichter der Karlsschule ver-

folgten mit regem Interesse das literarische Treiben ihrer Zeit und begeisterten sich gemeinsam an den schönsten Erzeugnissen der Poesie. Auch Zumsteeg wurde von dieser Strömung mit fortgerissen, er teilte die Bewunderung der jungen Dichter für Klopstock, für die schwermütigen Gesänge Ossians, für Goethes „Werther" und verfolgte gleich seinen Freunden in fieberhafter Spannung die Entstehung und Vollendung von Schillers „Räubern". Dieses tiefe Eindringen in den Geist der von den jugendlichen Schwärmern jeweilig bewunderten Dichtungen, führte Zumsteeg zu seinen ersten, durchaus originellen Lied- und Balladenversuchen.

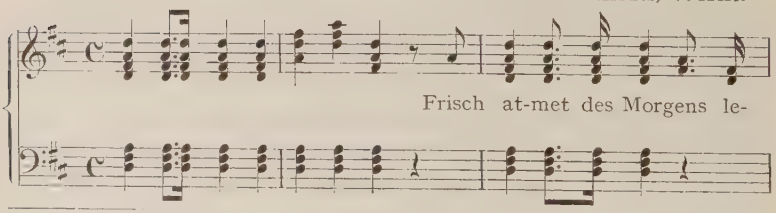
Dem musikalischen Liede der Zeit hingegen stand er fremd gegenüber und suchte auch keinerlei Anlehnung an dasselbe. Stets blieb das poetische Lied sein Vorbild, die genaueste Interpretation der Gedanken des Dichters sein Hauptbestreben, und so schuf er sich für seine Lieder eine neue, eigene musikalische Form. Vorerst knüpfte er an die eben erfundene Kunstgattung, das Melodrama, an, wie es Georg Benda geschaffen hatte, welcher den Empfindungsinhalt der Dichtung in der Musik zu charakterisieren suchte, den dramatischen Text jedoch in den Zwischenpausen sprechen ließ. Wie stark der wahrhaft dramatische Schwung von Bendas Melodramen auf Zumsteeg einwirkte, zeigt sich in dessen erster größerer Arbeit, der „Frühlingsfeyer" von Klopstock. Die Deklamation des Gedichtes wird durch Orchesterbegleitung unterstützt; meistens bereitet die Musik die Stimmung des folgenden Verses vor, bei der Schilderung des Gewitters jedoch werden die Worte während der Musik deklamiert. Vortrefflich gelingt ihm überall die Charakterisierung des jeweiligen Grundgedankens, doch sind die musikalischen Zwischensätze oft zu breit angelegt und reißen das Gedicht allzu sehr auseinander. Die „Frühlingsfeyer" begründete Zumsteegs Ruf als Komponist und war lange Zeit ein beliebtes Konzertstück. In den folgenden Kompositionen „An Laura" und „Ossians Sonnengesang" ging Zumsteeg von der reinen Deklamation zum Rezitativ über. In dem „Sonnengesang" findet sich schon ein liedartiges Gesangstück, und

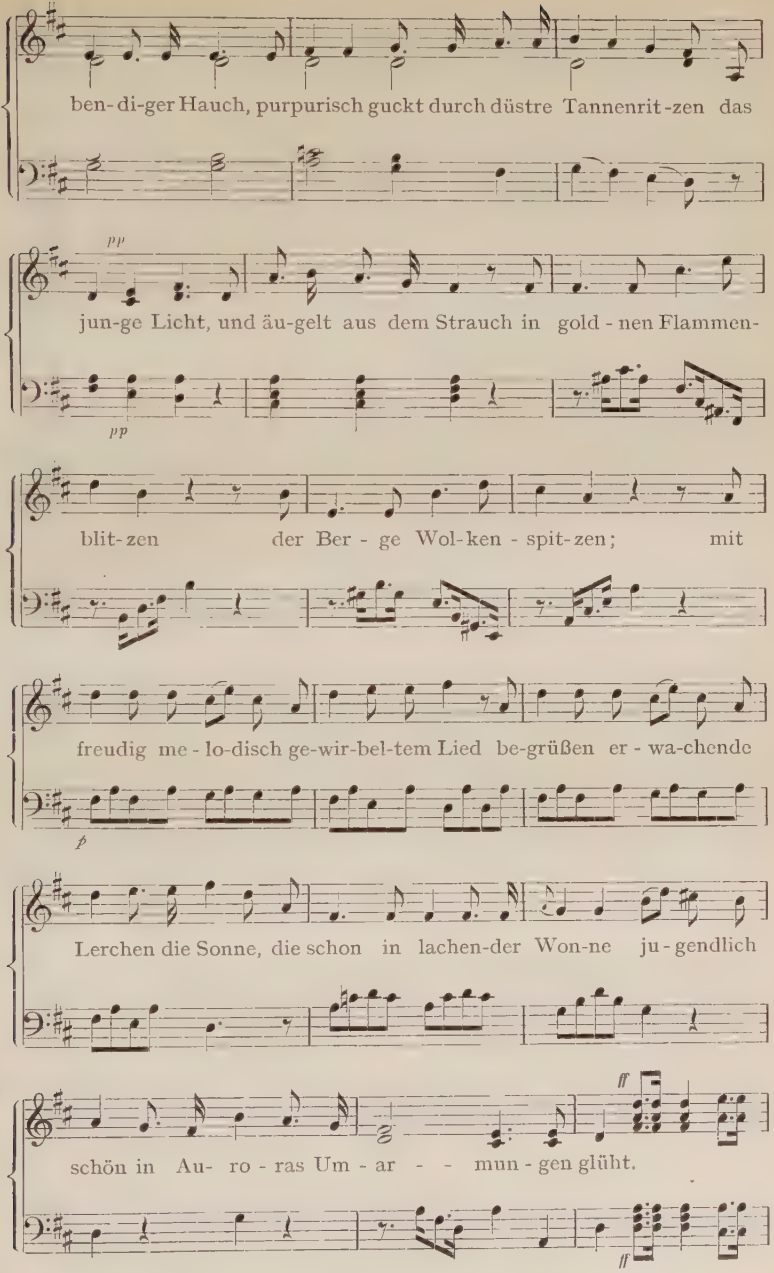
obwohl die Instrumentalsätze noch ganz italienischen Charakter tragen, bahnte Zumsteeg bereits eine neue Richtung an, indem er die bisher meist stiefmütterlich behandelte Dichtung in den Vordergrund stellte. Trotz aller Mängel, welche diesen frühesten Versuchen anhaften, bilden letztere doch einen nicht zu unterschätzenden Faktor in der Geschichte des Liedes; in den folgenden Kompositionen, der „Morgenfantasie" von Schiller und dem Gesang Ossians „Colma" aus Werthers Leiden ahnen wir schon Löwe und Schubert voraus. In der „Morgenfantasie" gelingt es Zumsteeg, zum ersten Male die Begleitung der Singstimme unterzuordnen, die Zwischenspiele kurz und prägnant zu gestalten, die Musik den verschiedenen Stimmungen des Gedichtes anzupassen und wirklich sangliche Melodien einzuflechten. In der frischen, lebensfrohen Anfangsmelodie strömt uns der würzige Hauch des Morgens entgegen; das Erwachen der Natur, das „Flittern der Wiesen", das „Kosen der Zephire", das Spiel der jungen Sonnenstrahlen, das Wiehern und Schnauben der Rosse, das Knirschen der Wagen, all dies malt uns zart und kraftvoll der reizende Mittelsatz im $^3/_4$- und $^3/_8$-Takt aus. Stimmungsvoll berührt der plötzliche Wechsel der Tonart nach Es-Dur bei den ernsten Worten des Gedichtes „den Frieden zu finden" und so klingt auch die einfach getragene Melodie des Schlußsatzes in Es-Dur aus.

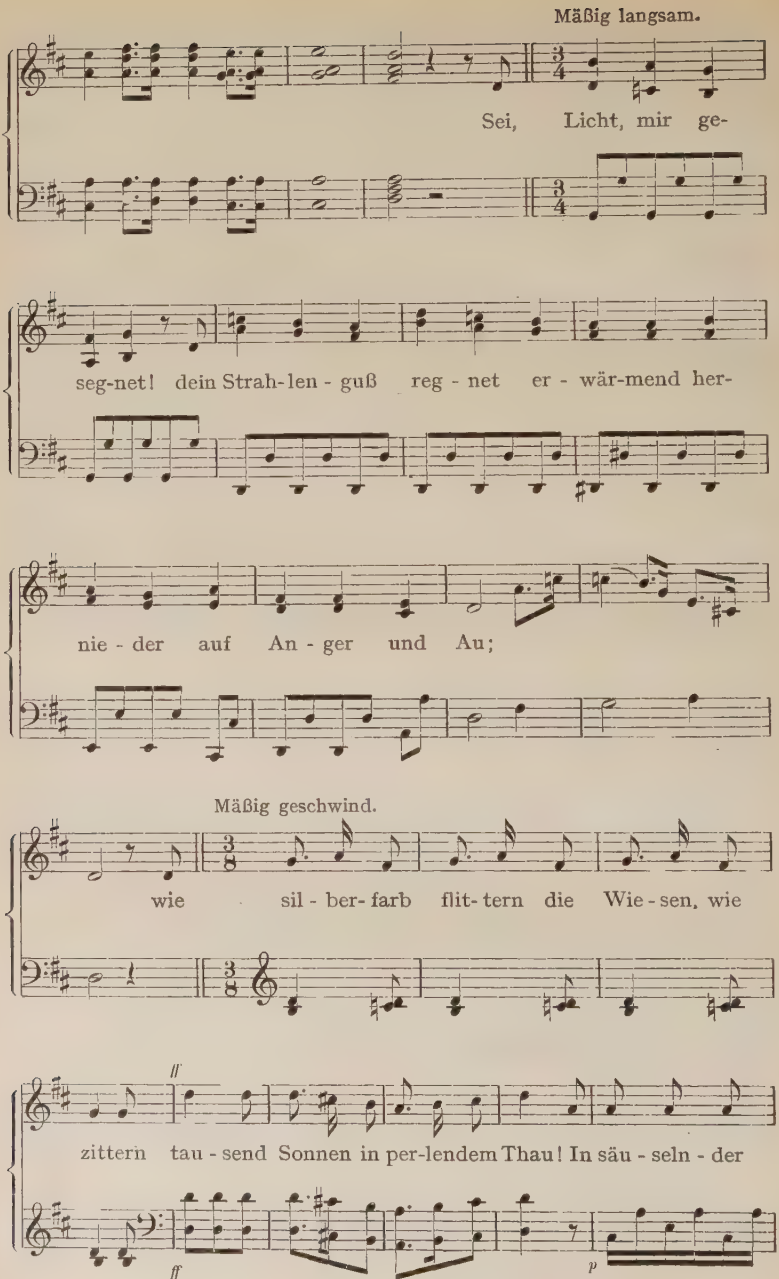
Morgenfantasie*).

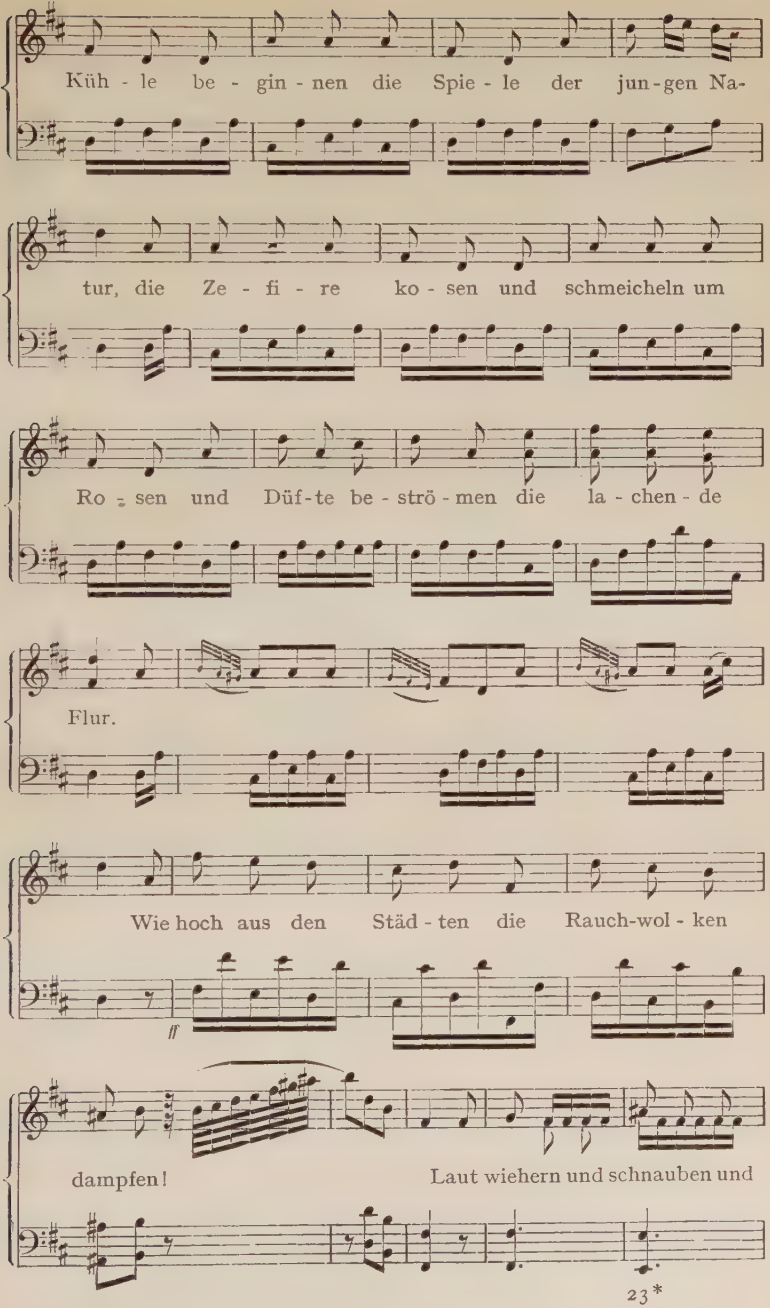
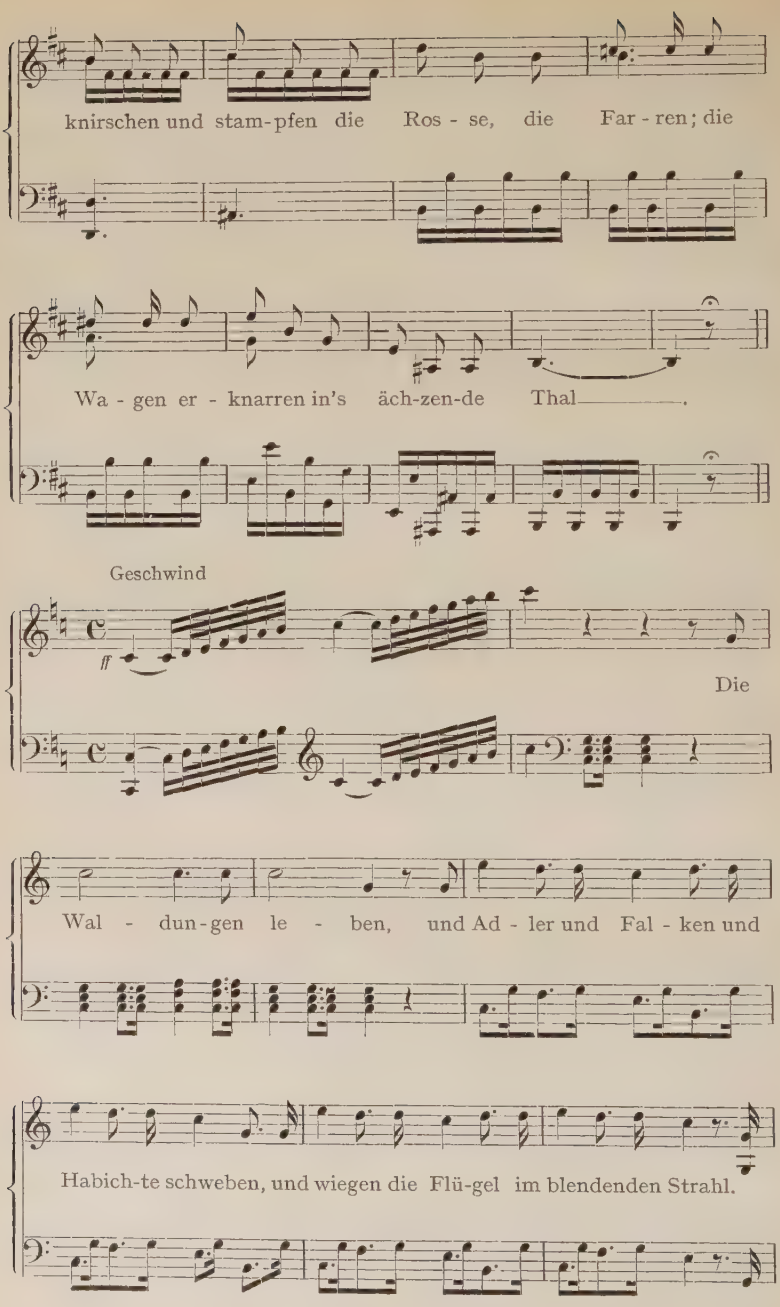
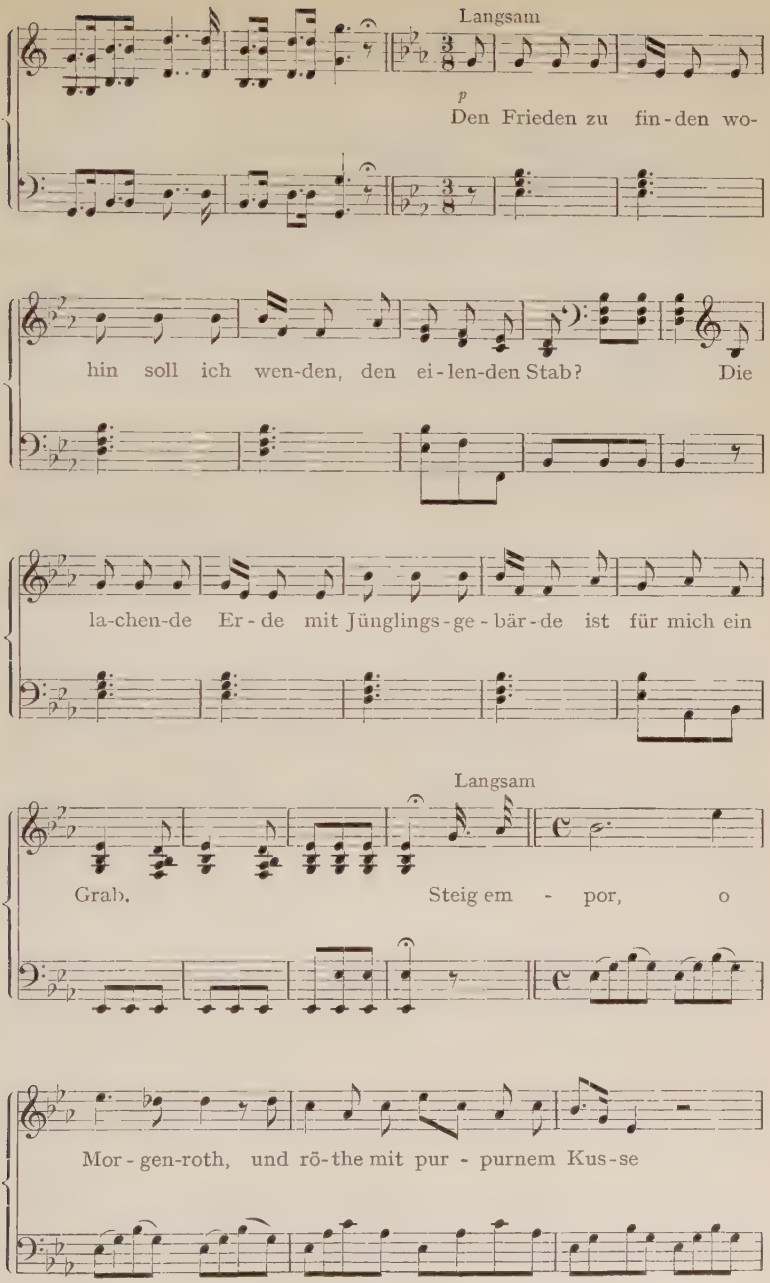
Schiller.

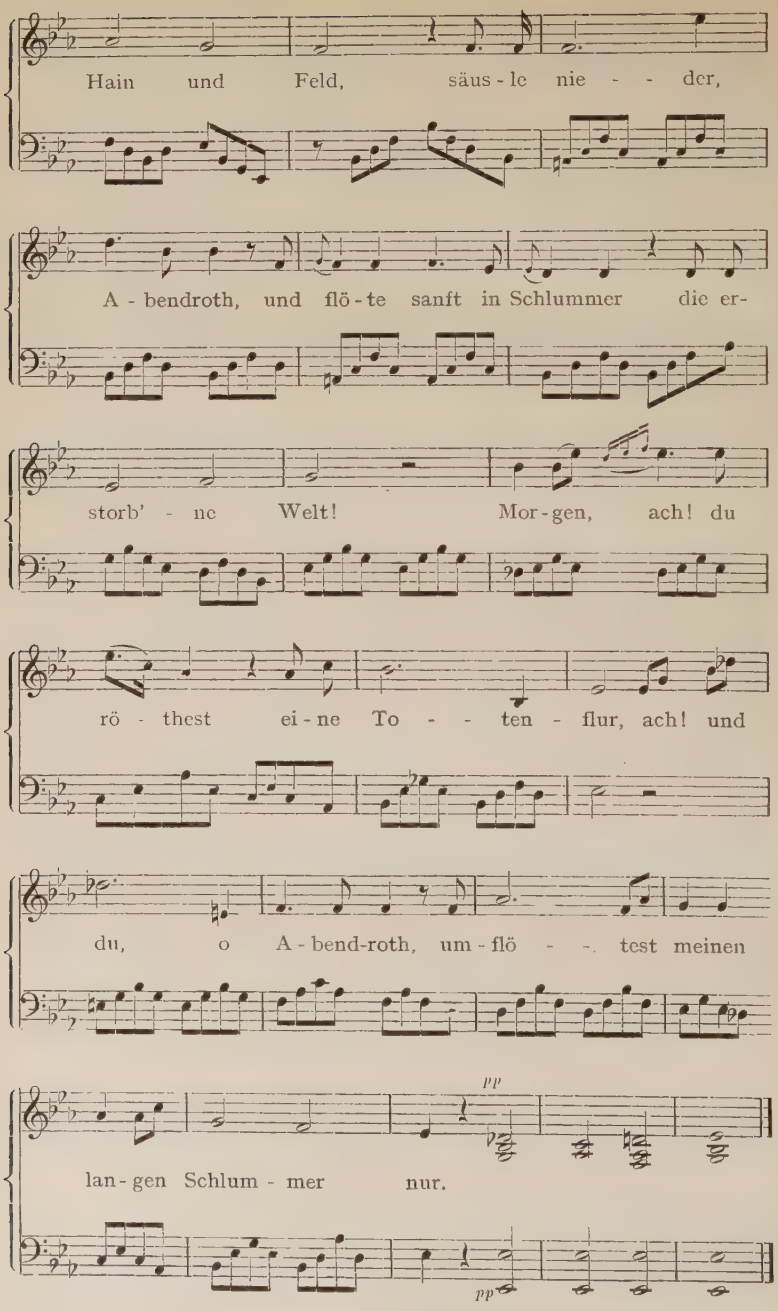
Zumsteeg.

Rasch.

*) Aus L. Landshoff, Johann Rudolf Zumsteeg, Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade, Berlin 1902. Mit Genehmigung des Verfassers.


ben-di-ger Hauch, purpurisch guckt durch düstre Tannenrit-zen das
pp
jun-ge Licht, und äu-gelt aus dem Strauch in gold-nen Flammen-
pp
blit-zen der Ber-ge Wol-ken-spit-zen; mit
freudig me-lo-disch ge-wir-bel-tem Lied be-grüßen er-wa-chende
p
Lerchen die Sonne, die schon in lachen-der Won-ne ju-gendlich
ff
schön in Au-ro-ras Um-ar--mun-gen glüht.
ff


Mäßig langsam.
Sei, Licht, mir ge-
seg-net! dein Strah-len - guß reg - net er - wär-mend her-
nie - der auf An - ger und Au;
Mäßig geschwind.
wie sil - ber- farb flit- tern die Wie - sen, wie
zittern tau - send Sonnen in per-lendem Thau! In säu - seln - der
ff
ff
p


Küh - le be - gin - nen die Spie - le der jun - gen Na-
tur, die Ze - fi - re ko - sen und schmeicheln um
Ro - sen und Düf - te be - strö - men die la - chen - de
Flur.
Wie hoch aus den Städ - ten die Rauch-wol - ken
dampfen! Laut wiehern und schnauben und

knirschen und stam-pfen die Ros - se, die Far - ren; die
Wa - gen er - knarren in's ächzen-de Thal.
Geschwind
ff
Die
Wal - dun-gen le - ben, und Ad - ler und Fal - ken und
Habich-te schweben, und wiegen die Flü-gel im blendenden Strahl.

Langsam
p
Den Frieden zu fin-den wo-
hin soll ich wen-den, den ei-len-den Stab? Die
la-chen-de Er-de mit Jünglings-ge-bär-de ist für mich ein
Langsam
Grab. Steig em - por, o
Mor-gen-roth, und rö-the mit pur - purnem Kus-se


Hain und Feld, säus-le nie - - der,
A-bendroth, und flö-te sanft in Schlummer die er-
storb' - ne Welt! Mor-gen, ach! du
rö - thest ei-ne To - - ten - flur, ach! und
du, o A-bend-roth, um-flö - - test meinen
pp
lan-gen Schlum - mer nur.
pp

Im letzten Jahre seiner Lehrzeit in der Karlsschule verfolgte Zumsteeg mit glühendem Interesse das Entstehen der „Räuber" und setzte gleich einzelne Stellen daraus in Musik. In den „Räuberliedern", welche von allen Mitschülern mit Enthusiasmus gesungen wurden, schlug er kräftige, volkstümliche Töne an und trat damit dem deutschen Liede näher. Nach zehnjährigem Aufenthalt in der Akademie erhielt Zumsteeg auf sein wiederholtes Ansuchen endlich im Juli 1781 seine Entlassung als Zögling und zugleich die Anstellung als Hofmusikus mit dem spärlichen Gehalt von jährlichen 200 fl. Hatte Zumsteeg während jener zehn Jahre, wie alle Karlsschüler, durch die Gnade des Herzogs seinen vollen Lebensunterhalt und eine umfassende Bildung unentgeltlich erhalten, so mußte er dafür in den letzten Jahren noch als Zögling ohne Gehalt den vollen Dienst eines Hofmusikus versehen, und selbst nach der Entlassung aus der Anstalt blieben die jungen Leute vollständig an den Dienst des württembergischen Hofes gefesselt. Ihre Stellung war eine ganz untergeordnete und gab sie völlig der Willkür des Herzogs preis. Gewiß hätte sich Zumsteegs musikalisches Talent freier entfaltet, wenn es ihm möglich gewesen wäre, diese Fesseln zu sprengen und fern von der Heimat, im Umgang mit bedeutenden Künstlern, neue Anregung zu finden. Dies blieb ihm jedoch versagt und er kam nie über Stuttgarts Mauern hinaus. Mit Mühe gelang es ihm 1783, die Einwilligung des Herzogs zu seiner Verheiratung mit Luise Andreae und eine dadurch notwendig gewordene Gehaltserhöhung auf 400 fl. zu erhalten. Wirkliche Aufbesserung seiner materiellen Lage brachte ihm jedoch erst das Jahr 1792 mit der Ernennung zum herzoglichen Konzertmeister als Nachfolger Polis, in welcher Stellung er bis zu seinem, 1802 ganz plötzlich erfolgten Tode verblieb.

Inmitten einer angestrengten Berufstätigkeit fand Zumsteeg immer noch Zeit, sich seinen Kompositionen zu widmen. Im Jünglingsalter, besonders als er um seine Luise warb, entstanden zahlreiche Lieder, und 1783 regte er die Herausgabe einer „Musikalischen Monatsschrift für Gesang

und Klavier mit und ohne Begleitung anderer Instrumente" an, zu welcher ihm seine musikalischen Freunde und ehemaligen Kollegen der Karlsschule, Abeille, Eidenbenz und Dieter, Beiträge lieferten. Weitaus die größte Anzahl Lieder steuerte aber Zumsteeg selbst bei und in dem ersten Jahrgang schrieb er nicht weniger als 28 Lieder, unter welchen Höltys „Elegie auf ein Landmädchen" besonders hervorzuheben ist.

In den folgenden Jahren beschäftigte sich Zumsteeg viel mit der Oper, ohne jedoch etwas Hervorragendes auf diesem Gebiete zu leisten. Dazwischen schrieb er auch viele Lieder. Die persönliche Bekanntschaft mit dem Dichter der „Adelaide", Matthison, regte ihn an, viele der schwermütigen Poesien dieses schwärmerischen Naturdichters und des ihm geistesverwandten Freiherrn von Salis zu komponieren. Um 1790 beschäftigte sich Zumsteeg eingehender mit Bürgers Balladen und wurde von dem tragischen Inhalte der Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn" so mächtig ergriffen, daß er sie mit wahrer Begeisterung in Musik setzte. Diese Komposition, welche trefflich gelungen war, brachte ihm so viel Anerkennung ein, daß die damals schon bedeutende Verlagsfirma Breitkopf & Härtel die Herausgabe derselben übernahm. Der große Erfolg der Ballade und die so günstig angeknüpfte Verbindung mit dem genannten Verlag wurden für Zumsteegs Schaffen als Liederkomponist von weittragendster Bedeutung. Er hatte nun die künstlerische Reife erlangt und mit der Balladenform der musikalischen Welt eine neue Kunstgattung geschenkt, die später durch Schubert und Löwe zur höchsten Vollendung geführt wurde. Das große Verlagshaus spornte Zumsteeg zu immer neuen Leistungen auf diesem Gebiete an und übernahm auch die Herausgabe seiner kleineren, bisher ungedruckten Lieder. So erschienen 1797 „Gesänge der Wehmut" von Salis und Matthison, ferner „12 Lieder mit Klavierbegleitung", unter denen das schöne, stimmungsvolle „Der Baum der Liebe" hervorzuheben ist. Besonders populär wurden aus dieser Sammlung „Die Spinnerin" von Voß und „Die

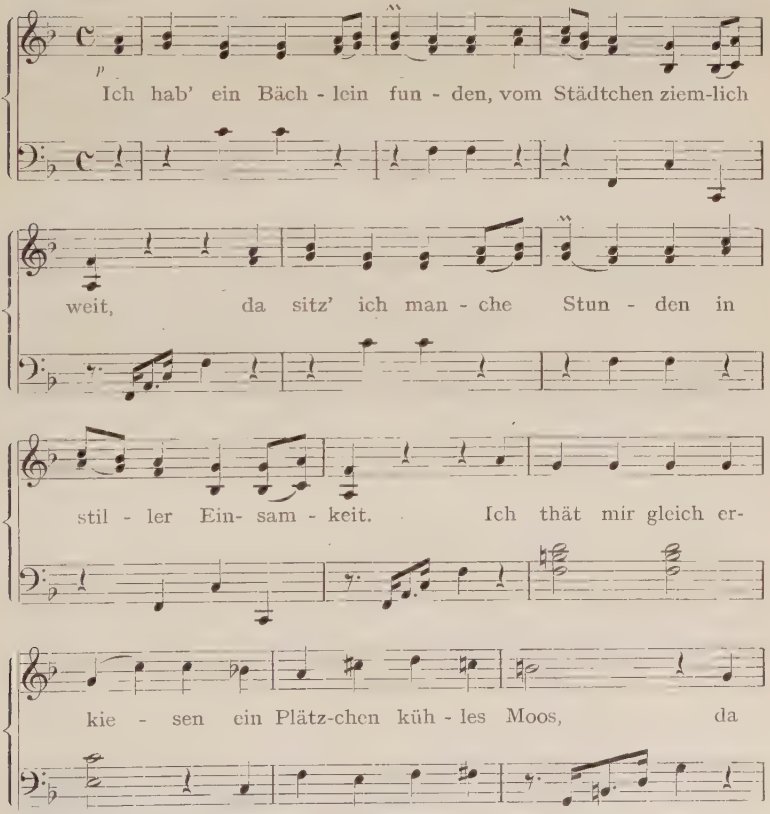
Rosenknospe“ von Matthison. Zwischen 1800 und 1802 erschienen 4 Hefte „Kleine Balladen und Lieder“, und nach dem Tode des Meisters gaben Breitkopf & Härtel noch 3 Hefte seiner nachgelassenen Lieder und Balladen heraus. In diese Hefte wurden auch die meisten jener Lieder einbezogen, welche früher in verschiedenen Zeitschriften, besonders in Schillers Musenalmanach erschienen waren.

Daphne am Bach*).

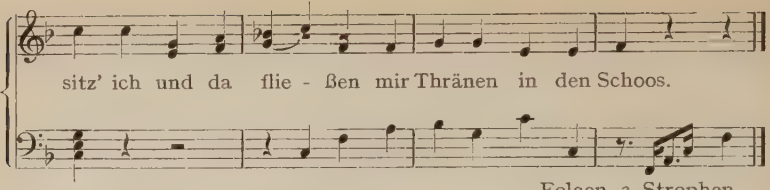
Stolberg.

Johann Rudolph Zumsteeg.
Kleine Balladen und Lieder V,
vorher in der Sammlung neuer Clavierstücke
Cassel 1783.

Romanze.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



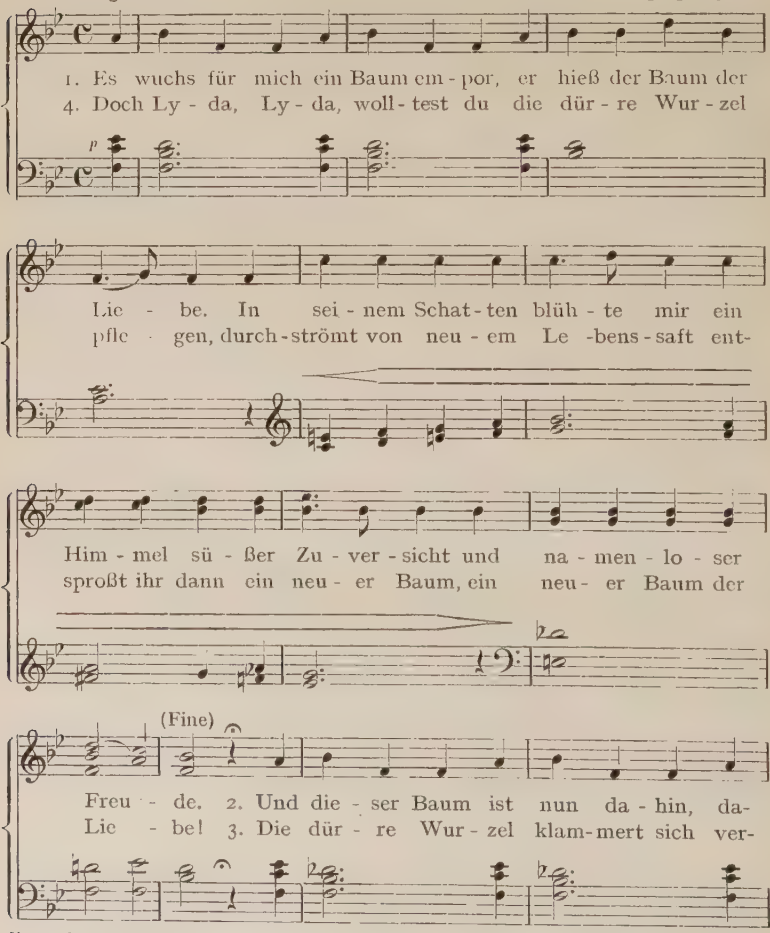
Folgen 3 Strophen.

Der Baum der Liebe*).

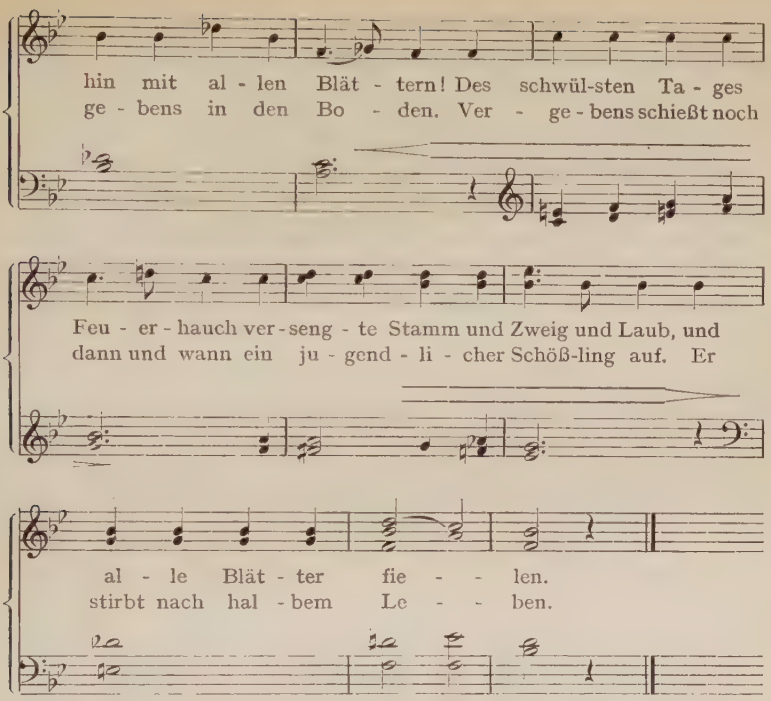
Bouterweck.

Johann Rudolph Zumsteeg.
Zwölf Lieder S. 7. Leipzig 1797.

Nicht geschwind.



*) Aus Max Friedländer a. a. O.



Folgen noch 2 Moll-Strophen.

Den freundschaftlichen und wohlwollenden Gesinnungen seiner Verleger verdankte Zumsteeg auch die Bekanntschaft mit den Werken Haydns und Mozarts, welch letzteren er besonders verehrte. Daher macht sich auch in seinen späteren Kompositionen der deutsche Einfluß Mozarts deutlich geltend und äußert sich in einer wohltuenden Vereinfachung seiner Schreibweise. Von großen Balladen folgten 1794 „Die Entführung oder Ritter Karl von Eichenhorst" (Bürger), 1797 „Die Büßende" (Graf Friedrich Leopold von Stolberg), welche von den Zeitgenossen für die beste Balladenkomposition Zumsteegs gehalten wurde, sowie „Hagars Klage in der Wüste Bersaba", die dem jugendlichen Schubert als Vorbild diente. In dasselbe Jahr fällt auch die Komposition von Bürgers „Lenore". Während seiner letzten Lebensjahre kämpfte Zumsteeg viel mit schweren Krankheiten, doch war

er dazwischen immer wieder unermüdlich tätig. Großen Erfolg erntete die in jenen Jahren entstandene Oper „Die Geisterinsel". Daneben komponierte er noch die hübsche Ballade „Elwine" und den Monolog aus Maria Stuart „O dank, dank diesen freundlich grünen Blumen", auf welchen er selbst große Stücke hielt. Mitten in der regsten Tätigkeit ereilte ihn am 27. Januar 1802 in Stuttgart der Tod.

Wenn wir uns in die Eigenart der Zumsteegschen Schöpfungen vertiefen, so müssen wir diesem Komponisten einen Ehrenplatz in der Geschichte des Liedes einräumen. Wohl fehlte ihm die Genialität eines bahnbrechenden Neuerers, doch schlummert in seinen Liedern und Balladen so viel keusche und reine Empfindung, eine zwar noch unbeholfene, aber doch reiche Naturschilderung von beredtem musikalischen Ausdruck, eine Fülle eigenartiger Ideen und neuer Formen, daß Schubert und Löwe nicht achtlos daran vorübergehen konnten. Beide haben aus den Werken Zumsteegs die ersten Anregungen geschöpft und bewahrten ihm auch dann, als sie sich weit über ihn erhoben hatten, eine dankbare Anerkennung und Verehrung.

In **Karl Maria von Webers** (1786—1826) Persönlichkeit begrüßt die Musikgeschichte eine neue Richtung, die uns in der Poesie schon mit August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck und Clemens Brentano, Achim von Arnim, La Motte Fouqué und anderen entgegentrat und von Weber auf das musikalische Gebiet übertragen wurde. Ihre schimmernde Farbenpracht umfaßt den Zauber der Märchenpoesie, das geheimnisvolle Treiben der Elfen und Nixen, der Geister und Kobolde, die Freude am Mystischen und Abenteuerlichen, das Losreißen von den konventionellen Gesetzen, das freie Schaffen der Phantasie — mit einem Worte, es beginnt auch in der Musik das Zeitalter der Romantik.

Karl Maria von Weber war am 18. Dezember 1786 in Eutin geboren und hatte als Sohn eines leichtlebigen und leichtsinnigen Vaters, welcher der Reihe nach Offizier, Be-

amter und Theaterdirektor gewesen war, schon früh Gelegenheit, das Leben mit all seinen Versuchungen kennen zu lernen. Bereits als Knabe kam er in engste Berührung mit der Künstlertruppe seines Vaters und lernte die ganze Technik des Bühnenlebens, alle Äußerlichkeiten der Theaterpraxis in ihrer Wirkung auf das Publikum kennen. Er verstand es daher in späteren Jahren, als dramatischer Komponist instinktiv stets den richtigen Kontakt zwischen Publikum und Bühne herzustellen, indem er sich an die heitere Genußfröhlichkeit der Hörer wendete. Das Wanderleben des Vaters brachte es mit sich, daß Weber nie längere Zeit hindurch geregelten Unterricht erhalten konnte und in jeder Stadt einen neuen Musiklehrer bekam. Wichtig für seine Stellung zum Liede wurde ein Studienjahr in Wien bei Abt Vogler, der ihn nicht nur in die Werke der großen Meister einführte, sondern ihn auch auf die Bedeutung der Volksmelodien aufmerksam machte. Abt Vogler verschaffte dem noch nicht 18jährigen Jünglinge 1804 eine Kapellmeisterstelle am Stadttheater in Breslau, wo dieser seine ersten Erfahrungen am Dirigentenpulte sammelte. Die drohende Kriegsgefahr jedoch, welche den Fortbestand des Theaters als unsicher erscheinen ließ, bewog ihn 1806 die Stelle eines Musikintendanten bei dem Herzog Eugen von Württemberg anzunehmen, an dessen Hofe in Karlsruhe er volle Würdigung seines Schaffens fand. Als Herzog Eugen 1807 zu Felde zog, siedelte Weber zu dessen Bruder nach Stuttgart über und blieb dort drei Jahre lang, das heitere, gesellige Leben der Großstadt vollauf genießend. Später hielt er sich mehrere Jahre hindurch abwechselnd in München, Leipzig, Berlin und an den Höfen von Gotha und Weimar auf, wurde 1813 Kapellmeister in Prag und erhielt 1816 den ehrenden Auftrag, in Dresden eine deutsche Oper zu gründen, als deren Direktor er eine ihm durchaus zusagende Stellung fand. 1817 vermählte sich Weber mit der berühmten Soubrette des Prager Theaters Karoline Brandt, und lebte mit ihr in glücklicher Ehe. Zeitweise veranlaßten ihn die Aufführungen seiner Opern (des „Freischütz“ 1821 in Berlin, der „Euryanthe“ 1823 in

Wien) zu kleineren Reisen und schließlich führte ihn die Aufführung des vom Coventgarden-Theater in London bestellten „Oberon" 1826 nach England. Dort erkrankte der schon seit langem lungenleidende Künstler schwer und starb am 4. Juni 1826, sechs Wochen, nachdem er seinen „Oberon" zum erstenmal dirigiert hatte.

Mit seinem „Freischütz" hat Weber die erste romantische und zugleich auch die erste echt deutsche Oper geschaffen, und trotzdem die noch an der italienischen Manier hängende zunftmäßige Kritik dieselbe abfällig beurteilte, nahm das deutsche Volk sie mit Begeisterung auf, und ihr Siegeslauf führte sie weit über Deutschlands Grenzen hinaus. Im „Freischütz" begegnen wir einer zielbewußten echt künstlerischen Anwendung der volkstümlichen Liedform. „Wir winden dir den Jungfernkranz", „Leise, leise, fromme Weise" und andere der eingestreuten Lieder mögen durch ihre hübschen sanglichen Melodien nicht wenig zu der außerordentlichen Beliebtheit der Oper beigetragen haben. Beethoven war der einzige zeitgenössische Musiker, der den Wert des „Freischütz" gleich erkannte, und viel später erst ließen auch die übrigen Komponisten Weber volle Gerechtigkeit widerfahren. Richard Wagner, der Schöpfer des Musikdramas, schreibt über die lyrischen Stellen des „Freischütz": „Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz" liebt, das noch heute, im Mannesalter die süßen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der Euch versteht, der mit Euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann!"

Die Blütezeit der Weberschen Liedkomposition fällt zwischen 1811 und 1821, doch findet sich schon in der 1810 entstandenen Oper „Peter Schmoll" ein in Form und Inhalt meisterhaft gelungenes Volkslied „Sah ich sonst ein Mädchen bescheiden und stumm". Während seiner Reisejahre entstanden viele Lieder, von denen die meisten ursprüng-

lich mit Gitarrebegleitung gedacht waren; wir erinnern an das von Mutterglück und Zärtlichkeit durchdrungene „Schlaf, Herzenssöhnchen". Viele Lieder Webers waren auch als Einlagen für Schauspiele bestimmt, so die zart anmutende Melodie „Laß mich schlummern, Herzlein schweige" in Kotzebues „Der arme Minnesänger", und die lyrische Romanze „Ein König einst gefangen saß" zu Castellis Schauspiel „Diana von Poitiers".

Als Weber in Berlin zu der neugegründeten Liedertafel Zelters Zutritt erhielt, erfaßte er die große, ja überwältigende Wirkung des von echtem Gefühl getragenen Männergesanges und verwertete diese zum erstenmal in dem für einstimmigen Chor mit Instrumentalbegleitung komponierten „Kriegseid" von Collin. In der ersten Zeit seines Prager Aufenthalts entstanden mehrere Lieder, welche zu Webers besten Leistungen zu rechnen sind. In dem schalkhaft innigen Lied „Unbefangenheit" und dem heiter bewegten „Reigen" von Voß zeigt sich des Meisters Talent der feinen Charakterisierung. Wie Spitta schreibt, erleben wir in dem Reigen „eine vollständig norddeutsche Bauernkirmes: im Vordergrunde die sich drehenden, jauchzenden Paare, im Hintergrunde die fiedelnden und blasenden — meist falsch blasenden Dorfmusikanten".

Einige Jahre später brachte Weber durch seine 10 „Gesänge aus Körners Leyer und Schwert" die patriotischen Gefühle des ganzen deutschen Volkes zum Ausdruck. Sechs dieser Lieder sind für vierstimmigen a cappella-Männerchor geschrieben. Unter diesen haben „Das Gebet vor der Schlacht" als ergreifendes, religiös empfundenes Stimmungslied, „Lützows wilde Jagd" als treffendes Tongemälde und das in knapper Form gehaltene „Schwertlied" den zündendsten Eindruck hervorgerufen. Die vier übrigen Gesänge sind einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung. „Das Gebet während der Schlacht" tritt durch seinen dramatischen Zug schon fast aus dem engen Rahmen des einfachen Liedes heraus. In diesen Freiheitsliedern entfaltet sich Webers Individualität zum ersten Male in ihrer vollsten Wirkung.

Sie sind der Ausfluß seines durch und durch dramatischen Temperamentes und echt deutschen Wesens und es ist begreiflich, daß solche Lieder den Komponisten mit einem Schlag populär machten und alle bisherigen, das Mittelmaß nicht überschreitenden, Freiheitslieder verdrängen mußten. Von der Höhe patriotischer Begeisterung kehrte Weber nicht nur zu den lyrischen Gesängen sondern auch zu dem wirklichen Volksliede zurück und es gelang ihm, einige reizende, humorvolle Liedchen zu schaffen, wie „S'is nichts mit den alten Weibern" und das drollige, graziöse Quodlibet „So geht es in Schnützelputz' Häusel, da singen und tanzen die Mäusel". Während seiner Dresdener Tätigkeit entstanden mehrere hübsche Männerchöre und auch noch manches reizende volkstümliche Lied, wie „Wenn ich ein Vöglein wär", und „Mein Schatzerl ist hübsch". Eine zarte und innige Melodie enthält „Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen", und ergreifend in seiner Gefühlstiefe wirkt „Der Schmerz".

Obwohl unseres Meisters Liederschatz so manches wahre Kleinod birgt, darf es uns nicht wundernehmen, daß seine lyrischen Produkte im großen und ganzen der Vergessenheit anheimfielen. Im Vergleich zu den glühenden Farben von Schuberts und Schumanns Romantik, den tief ernst gehaltvollen Brahmsschen Gesängen und den Werken moderner Komponisten verblassen die bescheidenen, melodisch und harmonisch einfach schlichten Lieder Webers.

Dem Liede war eben der Messias noch nicht erschienen und selbst unser größter und gewaltigster Tonheros **Ludwig van Beethoven** (1770—1827) beschäftigte sich nicht so eingehend mit dem Liede, als daß er es zu sich emporgehoben und mit seinem schöpferischen Geiste voll und ganz durchdrungen hätte. Ihm war das Lied Nebensache, Gelegenheitskomposition, Zeitvertreib einer Mußestunde, wohl auch der Ausfluß einer momentanen Stimmung, aber nicht Lebensaufgabe wie unserem Schubert, der seine ganze Kraft dem Liede weihte. Beethovens Genius strebte schon von Jugend auf

nach höheren Zielen — nach den mächtigsten und ergreifendsten Ausdrucksmitteln der Instrumentalmusik. In dieser spricht er die beredte Sprache der Leidenschaft, der edlen Begeisterung, der himmlischen Freude, der glühenden Liebe, des tiefsten Ernstes und des herbsten Leides, eine Sprache, welche den Menschen über die Alltäglichkeit erhebt und der Gottheit näher bringt. Der Instrumentalmusik verlieh Beethoven immer genialere Formen von wuchtiger Kraft, romantischer Erfindung und klassisch vollendetem Ebenmaß, die knappe Liedform aber war seinem titanenhaften Geiste zu enge und begrenzt. Nichtsdestoweniger war sich Beethoven der Macht des Gesanges wohl bewußt und bediente sich ihrer in erhabenster Weise, so in dem jubelnden Schlußchor seiner IX. Symphonie „Freude, schöner Götterfunke", in seiner einzigen Oper „Fidelio" und in der „Missa solemnis". In diesen großen Werken galt ihm die menschliche Stimme als edelstes und ausdrucksfähigstes Instrument, dessen Klangfarbe sich von dem wunderbaren symphonischen Aufbau wirkungsvoll abhob — den bestrickenden Reiz des einfachen Liedes hingegen, die vollkommene Verschmelzung des poetischen und musikalischen Gedankens fand er nur dann, wenn das Gedicht seinem eigenen Wesen und seiner inneren Stimmung entsprach. So steht Beethovens Einfluß auf die Entwicklung des Liedes in keinem Verhältnis zu dem Ruhme seines übrigen bahnbrechenden Schaffens.

Als 13jähriger Knabe schrieb Ludwig van Beethoven sein erstes Lied „Schilderung eines Mädchens", welches 1783 in „Boßlers Blumenlese" erschien. Bald darauf folgten zwei weitere Lieder, das Lied „An einen Säugling" und „Der freie Mann". Beethoven war zu jener Zeit Schüler des talentvollen, feinfühligen Neefe (S. a. S. 302), der die Begabung des genialen Knaben zu würdigen verstand und ihn zur Komposition anregte. Übrigens hatte auch dessen Vater Johann van Beethoven, Sänger der kurfürstlichen Kapelle in Bonn, die musikalische Begabung seines am 16. Dezember 1770 geborenen Sohnes Ludwig schon frühzeitig erkannt und ihn des Erwerbes halber zum Wunder-

kind ausbilden wollen. Bis zu seinem neunten Lebensjahre leitete der Vater allein den musikalischen Unterricht des Knaben im Klavier- und Violinspiel. Später erhielt er Klavierunterricht von dem Tenoristen der Hellmuthschen Schauspielergesellschaft Tobias Friedrich Pfeiffer, doch erst Neefe führte ihn auch in die Musiktheorie ein und förderte sein Talent nach besten Kräften. Beethoven war ein scheuer, einsilbig in sich verschlossener Knabe, vielleicht hatte der Mangel liebevoller elterlicher Fürsorge die volle Entwicklung seines Gemütslebens zurückgedrängt. Schon 1783 erhielt er eine feste Anstellung als Cembalist der kurfürstlichen Kapelle und 1784 bekleidete er bereits den Posten eines zweiten Hoforganisten. Sein Klavierspiel erregte damals schon Aufsehen in allen musikalischen Kreisen Bonns und verschaffte ihm den Eintritt in die beste Gesellschaft, wo er das Wohlwollen mehrerer einflußreicher Persönlichkeiten gewann. Die Witwe des Hofrates Emanuel von Breuning, Helene von Breuning, nahm sich des jungen Beethoven, welcher ihren Kindern Klavierunterricht erteilte, in freundschaftlichster Weise an, wurde ihm eine teilnehmende Beraterin und bemühte sich voll mütterlicher Sorgfalt, die Launenhaftigkeit des störrischen, unfreundlichen Jungen zu bekämpfen und zu mildern. Mit ihrem ältesten Sohne Stephan von Breuning schloß Beethoven bald ein inniges Freundschaftsverhältnis.

Hatte Frau von Breuning auf seinen Charakter einen wohltätigen Einfluß genommen, so wurde hingegen die Gönnerschaft des Grafen Ferdinand Ernst von Waldstein, eines ideal angelegten Musikfreundes und gewiegten Kenners ausschlaggebend für Beethovens weitere Lebensschicksale. Schon 1787 hatte der Wunsch, Mozart kennen zu lernen, den jungen Künstler zu kurzem Aufenthalt nach Wien geführt und es scheint, daß er dort sogar einigen Unterricht von Mozart erhielt. Dieser interessierte sich lebhaft für das aufstrebende Genie Beethovens und prophezeite ihm eine große Zukunft. 1791 trauerte Wien um seinen genialsten Musiker, Mozart, doch behauptete die Kaiserstadt noch

weiterhin ihre führende Stellung in musikalischen Fragen, denn noch lebte der Altmeister Haydn in ihren Mauern. Diesem bedeutenden Manne seinen Schützling zuzuführen, war Waldsteins Bestreben und er schickte Beethoven 1792 nach Wien, damit er bei Haydn eine gründliche musikalische Ausbildung erhalte. Haydn, der gerade von seiner ersten englischen Reise zurückgekehrt war und sich bald darauf zur zweiten Reise dahin vorbereitete, nahm den wissensdurstigen Kunstjünger allerdings mit wohlwollendem Interesse auf, war aber von seinen eigenen Angelegenheiten so in Anspruch genommen, daß er den Unterricht mit einer gewissen Lässigkeit betrieb und manchen Fehler in Beethovens Arbeiten unverbessert ließ. Diesem Mangel half der zu jener Zeit populäre Komponist Johann Schenck ab, indem er insgeheim und unentgeltlich Beethoven gleichzeitig mit Haydn Unterricht erteilte. Nach Haydns Abreise übernahm Albrechtsberger den theoretischen Unterricht des trotz seiner genialen Schöpfungen im Kontrapunkt noch nicht genügend bewanderten jungen Meisters. Auch Antonio Salieri, Dirigent der italienischen Oper in Wien, nahm sich Beethovens an und gab ihm wertvolle Unterweisungen für das dramatische Fach.

Das rege Interesse des Wiener Adels für Musik brachte es von selbst mit sich, daß Beethoven rasch Eingang in die höchsten Kreise fand und Mäcene wie den Baron van Swieten, den Fürsten Karl und den Grafen Moritz Lichnowsky, sowie den russischen Gesandten Fürsten Razumowski, ferner die Fürsten Kinsky, Lobkowitz und Esterházy, den Grafen Franz von Brunswick, den Baron von Gleichenstein und viele andere für sich zu gewinnen wußte. Ganz besonderer Förderung erfreute er sich von seiten des Erzherzogs Rudolf, der auch sein Schüler war. Im Verkehr mit seinen hohen Gönnern verlor Beethoven nie sein Selbstbewußtsein und schüttelte jeden Zwang der Etikette von sich ab. Eckig und schroff, auch launenhaft in seinem Auftreten, mutete er seinen Freunden und Gönnern gelegentlich sehr große Nachsicht zu, die ihm auch in An-

betracht seiner Geistesgröße und seines durchaus lauteren und edlen Charakters reichlich zuteil wurde. Das enthusiastische, leicht entzündliche Naturell Beethovens verwickelte ihn begreiflicherweise auch in zahlreiche Liebesverhältnisse, die ihn zu vielen seiner schönsten Schöpfungen begeisterten. So verdanken wir z. B. die unvergleichliche „Mondscheinsonate" der Gräfin Giulietta Guicciardi, die fis-Dur-Sonate der Gräfin Therese Brunswick und bei der Komposition des herrlichen Liederzyklus „An die ferne Geliebte" dürfte ihm das Bild seiner letzten Liebe, der Sängerin Amalie Sebald vorgeschwebt sein. Es ist ein tragischer Zug in seiner Lebensgeschichte, daß Beethoven sich stets nach einer liebevollen, hingebenden Gattin sehnte und das Schicksal ihm die Erfüllung dieses Herzenswunsches versagte. Stets half ihm jedoch die geliebte Kunst den Liebeskummer zu überwinden und niemals gab sich Beethoven einer weichlichen Sentimentalität hin.

Die düstersten Schatten, die leider schon allzufrüh auf seinen Lebensweg fielen, brachte der Beginn eines heimtückischen Ohrenleidens mit sich, dessen Anfänge schon in das Jahr 1797 fallen. Die Sorge um sein kostbarstes Gut, das Gehör, begleitete ihn von nun an durchs Leben und wurde immer drückender, je unheimlicher und unaufhaltsamer sich die Anzeichen der beginnenden Taubheit bemerkbar machten. Schon im Juni 1801 schrieb er an seinen Freund Wegeler: „Meine Ohren die sausen und brausen Tag und Nacht fort; ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit 2 Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub; hätte ich irgendein anderes Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand; . . . die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht." Allmählich ging die Schwerhörigkeit in vollständige Taubheit über. Seine letzten Lebensjahre verbrachte der Meister in stetem Kampf mit diesem furchtbaren Übel und seine immer mehr zunehmende Hypochondrie war eine natürliche Folge davon. Von 1825 ab wurde Beethoven auch von anderen schweren Leiden

heimgesucht, doch erst der 26. März 1827 brachte ihm die Erlösung.

Der Tod hatte nun die irdische Hülle zerstört, Beethovens unsterblicher Genius aber lebt in seinen Werken fort, was er der Menschheit gegeben, kann nie verblassen. Alles schuf Beethoven aus eigener Kraft, aus sich selbst heraus, denn sein bescheidenes, anspruchsloses Leben bot ihm keinerlei Anregung von außen; und doch war er der erste, der das rein menschliche Gefühl, die menschlichen Leidenschaften in ihren Stürmen und Schwächen in die Musik übertrug und uns das Leben selbst in seinen ergreifendsten Momenten höchster Begeisterung und tiefster Tragik in Tönen offenbarte. Wie viele wechselvolle Phasen und Strömungen die Tonkunst auch noch durchmachen wird und muß, auf dem Gebiete der Instrumentalmusik wird Beethovens Name stets obenan stehen, die Symphonie führte er auf den höchsten Gipfel klassischer Vollendung, in ihr wird er stets unsterblich bleiben. Der mächtige Eindruck seiner Individualität, die alles erwärmende und begeisternde Macht seines Genius wird weiterleuchten, verklärend und erhebend, als edelstes Vorbild für alle künftigen Generationen.

Wenden wir uns nun dem Liederkomponisten Beethoven zu.

Aus Beethovens Jugendzeit stammt ein Liederheft, op. 52, „Acht Gesänge und Lieder", welche er wahrscheinlich noch in Bonn geschrieben hat, die aber erst 1805 ohne sein Dazutun im Druck erschienen. Diese Kompositionen tragen ganz den Stempel des jugendlich Unvollendeten an sich und verfolgen die Schulz-Reichardschen Ziele der Volkstümlichkeit; sie sind daher zumeist Strophenlieder, in knapper Form gehalten und mit sehr einfacher Begleitung versehen. Das bekannteste unter ihnen ist Claudius' Lied „Urians Reise um die Welt". Es ist begreiflich, daß die Kritik diese Lieder ziemlich ungünstig beurteilte, um so mehr, als der junge Meister sich in Instrumentalwerken bereits rühmlichst hervorgetan hatte. In Wien befaßte er sich 1795 mit dem „Opferlied" von Matthison, das nach mehrmaligen Umgestaltungen erst zirka 1823 als op. 121b erschien. Um die-

selbe Zeit entstand die „Adelaide", jenes stimmungsvolle, an Tonmalereien reiche Lied, welches zu den bekanntesten Liedern Beethovens zählt. Auch dieses steht seinem ganzen Aufbau nach noch in vielfacher Beziehung zu den Liedkompositionen der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Reizend klingt aus den Stimmungsbildern der einzelnen Strophen der immer wiederkehrende Ruf „Adelaide" hervor. In den folgenden Jahren, zwischen 1795 und 1798, schrieb er die patriotischen Lieder „Das Kriegslied der Österreicher", „Abschiedsgesang an Wiens Bürger" und mehrere andere, nicht sehr bedeutende Lieder. Ganz instrumental gedacht, mehr einem Rondo aus einer Klaviersonate ähnlich, sind z. B. „Der Wachtelschlag" und das einige Jahre später entstandene, lieblich einschmeichelnde „Lied aus der Ferne". Weit wärmer empfunden, fromm und edel in der Auffassung sind die „Sechs geistlichen Lieder" von Gellert, op. 48 (1803). In dem ernsten, ergreifenden Liede „Vom Tode" (Nr. 3) ahnen wir schon Schumannsche und Brahmssche Klänge voraus; „majestätisch und erhaben", wie Beethoven es vorschreibt, klingt Nr. 4, „Die Ehre Gottes in der Natur" und wahrhaft andächtig stimmt uns das „Bußlied", Nr. 6, mit seinem interessanten, fugierten Schlußsatz.

Geradezu rührend in ihrer einfachen Innigkeit sind die beiden Lieder „Das Glück der Freundschaft" und „Ich liebe dich so wie du mich". „An die Hoffnung" aus Tiedges „Urania" war von Beethoven zuerst 1805 als Strophenlied in ziemlich seichter Manier vertont worden, später jedoch bearbeitete er denselben Text nochmals und schenkte uns damit ein wirklich ausdrucksvolles, effektvolles Gesangstück, das gleich der temperamentvollen Arie „Oh perfido" (op. 65) aus dem Rahmen des einfachen Liedes heraustritt. Unter den zwischen 1807 und 1809 entstandenen Liedern ragt das tiefernste, ergreifende „In questa tomba oscura" besonders hervor, welches, von einer schönen Altstimme interpretiert, niemals seine große Wirkung verfehlen wird.

Um 1810, als Beethovens Sehnsucht nach einem eigenen Heim ihren Höhepunkt erreichte und er sich mit Heirats-

plänen trug, mögen ihn die lyrischen Empfindungen seines liebenden Herzens unwillkürlich zur Liedkomposition gedrängt haben und er wandte sich nun der Goetheschen Poesie zu, welche durch ihr rein menschliches und lebenswahres Empfinden seiner Stimmung am besten entsprochen haben mag. Jener Epoche verdanken wir das herrliche Lied Mignons „Kennst du das Land", welches zu den besten und stimmungsvollsten Liedern gehört, die Beethoven geschrieben.

„Neue Liebe, neues Leben" ist lebhaft und frisch empfunden, doch wird Beethoven der Goetheschen Lyrik in diesem, sowie in Mignons „Nur wer die Sehnsucht kennt" nicht ganz gerecht. Als Beethoven in seinem Liebesglück die bittersten Enttäuschungen erfahren hatte, schrieb er das tief ergreifende Lied „Trocknet nicht Tränen der ewigen Liebe", das uns von seiner wehmütigen Resignation erzählt. Eine wohltätige Ablenkung von seinem Herzenskummer fand er bald darauf in dem Verkehr mit Bettina von Arnim, jener lebhaften, exzentrischen, aber hochbegabten Freundin Goethes. In „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" schildert Bettina ihren ersten Besuch bei Beethoven folgendermaßen: „Unangemeldet trat ich ein, er saß am Clavier, ich nannte meinen Namen, er war sehr freundlich und fragte, ob ich ein Lied hören wolle, was er eben componiert habe. Dann sang er, scharf und schneidend, daß die Wehmut auf den Hörer zurückwirkte, ‚Kennst du das Land?' — ‚Nicht wahr, es ist schön?' sagte er begeistert, ‚wunderschön! ich will's noch einmal singen.' Er freute sich über meinen Beifall . . . Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen componiert hatte: „Trocknet nicht Tränen der ewigen Liebe."

Noch einmal mußte die Seele des Meisters alle bitteren Prüfungen einer tiefen, entsagenden Liebe durchkosten und dieser seiner letzten Herzensneigung verdanken wir den Schwanengesang seiner Liebe — die Lieder „An die entfernte Geliebte". In ihnen spricht die Liebe und Sehnsucht in hinreißenden, ergreifenden Tönen, um in idealer, der Wirklichkeit entrückter Phantasie auszuklingen. In

diesem herrlichen Liederzyklus tritt uns Beethoven auch als Liederkomponist in seiner ganzen Größe entgegen. Zwar finden wir darin noch nicht das Lied als solches in seiner vollendetsten Gestalt, wie es Schubert uns gegeben, doch weht ein neuer, vielverheißender Geist durch diese Melodien. Die allerdings stellenweise mehr instrumental gedachte Führung der Singstimme und die von echt Beethovenschem Geiste erfüllte Begleitung, die schönen Übergänge, welche die Verbindung der einzelnen Lieder untereinander vermitteln, die herzgewinnende hingebende Introduktion zu der Widmung „Nimm sie hin denn, diese Lieder" und der tiefempfundene, fast jauchzend verklärte Schlußsatz — sie alle sprechen von der gewaltigen Auffassung und reinen Empfindung des Meisters.

Ebenso gehört die „Resignation" zu den stimmungsvollsten Liedern Beethovens, tief ins Herz dringt die einfache, leise verhallende Melodie „Lisch aus, lisch aus, mein Licht". Auch vermählt sich in diesem Liede die Musik auf das Innigste mit dem Worte. Musikalischer Humor liegt in der Ballade aus „Faust", „Es war einmal ein König, der hatte einen großen Floh" und ein dramatischer Zug weht durch die frischen, lebendigen Lieder zu Egmont, „Freudvoll und leidvoll" und „Die Trommel gerühret". Schließlich müssen wir noch erwähnen, daß sich Beethoven zwischen 1812 und 1814 mit der Bearbeitung einer großen Anzahl schottischer, irischer und wallisischer Volksmelodien beschäftigte.

So wußte Beethovens Schöpferkraft auch in der noch schlummernden musikalischen Lyrik wuchtig ausdrucksvolle und tiefempfundene Töne zu wecken, wie sie das 18. Jahrhundert noch nicht geahnt hatte. Die glücklichste Verschmelzung von Singstimme und Begleitung zu finden, war aber auch Beethovens Genius noch nicht beschieden, seinen Liedern fehlt das restlose Ineinanderaufgehen jener beiden Faktoren, welches allein das Lied zum vollwertigen Kunstwerk erhebt. Und doch war schon der Zeitpunkt nahe heran gekommen, in welchem das nach Gestaltung ringende deutsche Lied von dem göttlichen Funken getroffen werden sollte, der es auf die Höhe der Vollendung hob.

IX. Franz Schubert

(1797—1828).

Am 31. Januar 1797 wurde zu Lichtenthal bei Wien Franz Schubert geboren und mit ihm ist uns jener glänzende Stern aufgegangen, dessen helle Strahlen überall leuchten, wo deutsche Gesänge erklingen, dessen Licht nie erlöschen wird, solange die Menschheit Lieder singt. Arm und verkannt ging der Meister durchs Leben, nur ein kleiner Kreis intimer Freunde zollte ihm Beifall und auch jene wußten seine herrlichen Schöpfungen nur teilweise zu würdigen.

Schuberts Vater, Franz Theodor Florian Schubert, Sohn eines angesehenen Bauern in Neudorf bei Mährisch-Schönberg, war schon frühzeitig nach Wien gekommen, um dort zu studieren und sich später dem Lehrfache zu widmen. 1786 wurde er Lehrer und Schulleiter der Lichtenthaler Elementarschule, nachdem er sich schon ein Jahr vorher mit der Köchin Elisabeth Vitz verheiratet hatte. Von den 14 Kindern, welche dieser Ehe entstammten, blieben nur fünf am Leben, unter diesen unser Meister. Seine Mutter starb 1812 und ein Jahr später verheiratete sich der Vater zum zweiten Male mit Anna Kleyenböck, die ihm noch weitere fünf Kinder schenkte. Anton Eduard, der Jüngste der Familie, erfreute sich später als Schottenpriester (Pater Hermann) in Wien großer Beliebtheit und erwarb sich durch sein bedeutendes Predigertalent einen weitgehenden Ruf. Die beiden älteren Brüder Franzens, Ignaz und Ferdinand, waren ebenfalls musikalisch veranlagt und nahmen stets ein reges Interesse an der künstlerischen Entwicklung ihres Bruders. Ignaz wurde Schullehrer, wie sein Vater, desgleichen Ferdinand, doch betätigte sich letzterer nebenbei auch als Musiker. Er schrieb eine Anzahl kirchlicher Kompositionen und wirkte 1820—1824 als Regenschori in Altlerchenfeld.

Der kleine Franz erlernte die Anfangsgründe des Elementarunterrichtes in der Schule seines Vaters und zeigte sich dabei als ein selten begabtes, aufgewecktes Kind. Der Beruf des Vaters brachte es mit sich, daß Franz bereits in seinen ersten Lebensjahren viel Musik hörte, und diese übte schon damals einen mächtigen Zauber auf das leicht empfängliche Gemüt des Knaben aus. Ohne jegliche Anleitung begann er Klavier zu spielen und als der Vater das Talent seines Kindes erkannte, erteilte er ihm Violinunterricht, während Bruder Ignaz ihn im Klavierspiel unterwies. Franz machte nun so erstaunliche Fortschritte, daß er seine beiden Meister bald überflügelte und diese die Überzeugung gewannen, daß ihr Schüler einer besseren Leitung bedürfe. Nun wurde er zu Michael Holzer, dem Dirigenten des Lichtenthaler Kirchenchores, geschickt, der ihn in seine Singschule aufnahm und im Klavier- und Orgelspiel unterrichtete. Auch die Anfangsgründe des Generalbasses nahm Holzer mit dem lernbegierigen Knaben durch. Am wichtigsten für dessen weitere Entwicklung jedoch wurde seine persönliche Mitwirkung an den Musikaufführungen in der Kirche. Hier bildeten sich des Knaben musikalisches Ohr und sein Auffassungsvermögen, er lernte den Unterschied zwischen den Klangfarben der einzelnen Instrumente und die große Wirkung der menschlichen Stimme in ihren verschiedenen Lagen kennen. Oft spielte er selbst Orgel, Violine oder Viola, zumeist jedoch beteiligte er sich als Sänger an den kirchlichen Musikaufführungen und dank seiner hübschen Sopranstimme und seiner Treffsicherheit wurden ihm die Soli übertragen, die er schon mit erstaunlichem Verständnis und warmem Gefühl sang. Dieses ungewöhnliche Talent seines Sohnes veranlasste Vater Schubert, sich für ihn um eine Sängerknabenstelle in dem Stadtkonvikt zu bewerben. Das erforderliche Probesingen fiel glänzend aus und im Oktober 1808 wurde Franz Schubert unter die Sängerknaben aufgenommen. Hier hatte er im reichsten Maße Gelegenheit, sich mit Musik zu beschäftigen. Einerseits bildete er sich an Haydn, Mozart und Beethoven, deren symphonische

Werke von der kleinen Konviktskapelle aufgeführt wurden, anderseits sang er bei allen kirchlichen Feierlichkeiten in der Hofkapelle mit. Die Zöglinge des Konvikts folgten auch dem Unterrichte am akademischen Gymnasium und so war die Zeit des Knaben mit Lernen und Musik vollauf ausgefüllt. Letztere jedoch blieb für Schubert stets die Hauptsache, denn Musik erfüllte all sein Denken, ihr widmete er jede freie Stunde, jeden freien Augenblick und immer dürstete er nach mehr, so daß er sich in dem Konvikt, mit seiner streng geregelten Stundeneinteilung sehr unglücklich fühlte. Auch der musiktheoretische Unterricht, welchen er erhielt, war viel zu mangelhaft, als daß er seinem vorwärtsstrebenden Geist genügt hätte und er suchte daher, sich durch eigenen Fleiß weiter emporzuarbeiten. Schon in frühester Kindheit hatte er angefangen, seine musikalischen Gedanken zu Papier zu bringen und rastlos arbeitete er nun weiter, nach den richtigen Ausdrucksmitteln suchend. Vor allem bemühte er sich, in den Geist der Werke bedeutender Meister einzudringen und deren Formen nachzubilden. Eine 1810 geschriebene Klavierphantasie zu vier Händen zeigt, wie ernst der zwölfjährige Knabe seine Aufgabe nahm und über welch reifes Können er bereits verfügte. In dem trefflichen kleinen Sänger regte sich aber auch schon die Lust zur Liedkomposition und er griff mit Feuereifer zu den Balladen und Liedern Zumsteegs, um an ihnen das Wesen der Gesangsmusik zu studieren. 1811 versuchte er Zumsteegs großes Gesangsstück „Hagars Klage“ auf seine Weise wiederzugeben, und diese für einen 13jährigen Knaben erstaunlich gute Komposition machte die Musiklehrer erst auf sein großes Talent aufmerksam. Hoforganist Ruczizka, der Dirigent der Konviktkapelle, erteilte Schubert nun besonderen Unterricht, erklärte aber bald, „dem kann ich nichts mehr lehren, der hat's vom lieben Gott gelernt“. Nun befaßte sich der Hofkapellmeister Salieri selbst mit der Weiterbildung des genialen Knaben, er erteilte ihm den ersten ernsten, wirklich zweckmäßigen Unterricht im Kontrapunkt. Diese Anleitung verlieh dem Talent Schuberts Flügel, denn was sein unendlich

feines musikalisches Empfinden bisher nur instinktiv als richtig erkannt hatte, lernte er nun theoretisch anwenden und vervollkommnen. In dieser Zeit des regen Musikstudiums hat uns Schubert schon manches musikalische Kleinod geschenkt, das Lied aber hatte ihn bisher noch wenig beschäftigt. Die Vorliebe für Musik jedoch ließ ihn begreiflicherweise die übrigen Lehrgegenstände vernachlässigen und es setzte ernste Kämpfe mit dem Vater, dessen Wunsch es war, daß sein Sohn eine universelle Bildung erhalte. Als 1813 Schuberts Stimme zu mutieren begann, verließ er das Konvikt und kehrte ins Vaterhaus zurück.

Die ärmlichen Verhältnisse, in welchen die Familie Schubert lebte, gestatteten es nicht, daß Franz ohne selbständigen Erwerb blieb; er bildete sich daher noch ein Jahr lang für den Lehrerberuf aus, trat 1814 als Schulgehilfe in die Schule seines Vaters in der Lichtenthaler Vorstadt ein und befaßte sich damit, den Kleinsten das Abc beizubringen. Vier Jahre trug Schubert das Joch der Schulmeisterei und trotz dieses ermüdenden und unbefriedigenden Berufes ließ ihn sein Genius nicht ruhen. Eine unendliche Fülle musikalischer Gedanken rang nach individuellem Ausdruck und sein reiches und tiefes lyrisches Empfinden führte ihn wie von selbst seinem ureigensten Gebiete, dem Liede zu. Der immer rastlos weiter und höher Strebende schafft nun ein Lied nach dem anderen — mit überraschender Schnelligkeit wirft er eine Melodie zu Papier, kaum hat er ein ihn fesselndes Gedicht gelesen, so ist auch schon sein Lied fertig. Anfänglich noch tastend, mit der Form kämpfend, komponiert er ein und dasselbe Gedicht zwei-, drei-, sogar viermal nacheinander und wird nicht müde, den edelsten Ausdruck und die vollendetste Form zu suchen. Und er findet sie auch! Immer klarer und abgerundeter wird die Form, immer kühner die Phantasie, immer gereifter die Empfindung, Schubert selbst fühlt, daß er seine Meisterschaft erreicht hat.

Jene Zeit der reichsten, schier unerschöpflichen Liedproduktion fällt in die Jahre 1815, 1816 und 1817, doch reichen, wie wir wissen, die ersten uns bekannten Lied-

versuche bis 1811 zurück. Die jugendliche Phantasie unseres Meisters gefiel sich in der Darstellung des Schaurig-Dramatischen oder des Melancholisch-Trüben und seine ersten Versuche sind unter diesem Einflusse geschrieben. („Eine Leichenphantasie", „Der Vatermörder", „Totengräberlied", „Klagelied" u. a.) In der „Verklärung" tritt Schubert schon mehr aus sich selbst heraus, wenn auch die Begleitung noch den Stempel des 18. Jahrhunderts an sich trägt.

Seine unbegrenzte Bewunderung für Zumsteeg hatte ihn zur Ballade geführt, er ahmte den Meister getreulich nach, doch blitzte schon überall der Drang nach Individualität durch diese selbstgeschaffene Schranke. Studieren wir beispielsweise „Den Taucher", so finden wir darin unbestreitbar viel Zumsteegschen Anklang, große, ermüdende Längen, aber trotzdem einzelne ganz dramatische, den erwachenden Genius verratende Stellen. Das Schlußmotiv „wohl hört man die Brandung" läßt uns schon das im nächsten Jahr erscheinende herrliche „Gretchen am Spinnrad" vorausahnen. Mit dem „Gretchen", diesem ersten Meisterwerke Schuberts, welches das Datum 19. Oktober 1814 trägt, beginnt der entscheidende Aufschwung in seiner Liedkomposition und zugleich jene Zeit der ernsten Arbeit, des Kämpfens und Ringens nach persönlichem musikalischen Ausdruck und vollendeter Form. Daher können viele Lieder dieser Zeit nicht als vollwertig genommen werden, galten sie ihm selbst doch nur als Versuche und technische Studien. So war das Jahr 1815 das liederreichste; wir zählen, die Neubearbeitungen nicht eingerechnet, 144 Lieder. Aus diesem Schmuckkästchen reicher Melodien, deren viele leider noch in der unbeholfenen Form untergehen, greifen wir einzelne Perlen heraus, „Des Mädchens Klage", „Meeresstille", „Wanderers Nachtlied" („Der du von dem Himmel bist"), „Heideröslein", „Der Fischer", „Erster Verlust", „Wonne der Wehmut" und als köstlichen Edelstein den „Erlkönig". Im „Erlkönig" hatte Goethes unnachahmliche Gestaltungskraft den reichen Stoff eines ganzen Dramas mit

all seiner Tragik und seinen wechselvollen Phasen in ein nur aus acht vierzeiligen Strophen bestehendes Gedicht zusammengefaßt. Schubert folgte den Intentionen Goethes, er bemächtigte sich dieses Juwels der deutschen Dichtkunst und machte aus ihm ein Juwel der Musik, das sich an Großartigkeit der Stimmungsmalerei und Erhabenheit der Auffassung dem Dichterwort ebenbürtig zur Seite stellt. Mit welch unheimlicher Lebendigkeit führt uns schon das Vorspiel in die grausige Stimmung der Sturmnacht ein, wie natürlich klingen die angstvollen Rufe des Knaben, wie verführerisch die lockenden Worte des Erlkönigs. Dazwischen erwachen allmählich Angst und Sorge in der beschwichtigenden Stimme des Vaters, gewaltig steigert sich der Ausdruck in der letzten Strophe und erschütternd wirkt, gerade durch seine herbe Einfachheit, das Schlußrezitativ mit seiner bedeutungsvollen Pause und dem jähen Akkordenabschluß. (S. a. S. 464.)

Dem Erlkönig war eine Reihe von Balladen vorangegangen, darunter „Der Sänger", „Der Liedler" und „Die Bürgschaft", welche in Form und Aufbau zum Teil noch an Zumsteeg erinnern. Von Liedern jener Zeit seien noch erwähnt das stimmungsvolle, einfache „An Mignon" (Über Tal und Fluß getragen) und die schöne Ballade „Mignon" (Kennst du das Land), der viermal komponierte und in der letzten Version so gelungene, in Melodie und Begleitung gleich charakteristische „Geistesgruß", das duftig zarte Lied „An die Nachtigall" und der „Schmetterling", welch letzterer in seiner graziösen Beweglichkeit das Flattern und Spielen der Schmetterlinge nachahmt; ferner die stimmungsvolle, arienhafte „Lambertine", das patriotische „Grablied", das frische „Zum Punsche", der ernste, in seiner einfach deklamierenden Melodie ergreifende „Schatzgräber" (Goethe), das sinnigzarte Strophenlied „Der Jüngling am Bach" (Schiller) und schließlich das hohe Lied der Liebe „Rastlose Liebe", das eine Fülle wechselnder Stimmungen in sich birgt. Kraftvoll ist die Kampfeslust ausgedrückt, die sich gegen die wilden Elemente der Natur wenden möchte, um der schmerzlichen Wonne in der eigenen Brust zu ent-

fliehen, während doch alles Kämpfen vergebens ist, so daß ein jubelndes Aufjauchzen, die Krone des Lebens sei die Liebe, das „Glück ohne Ruh'" das Lied beschließt. Die stürmische und leidenschaftliche Bewegung desselben machen es zu einem glänzenden Vortragsstück.

Derselben Epoche verdanken wir auch die herrlichen „Ossianischen Gesänge", in welchen Schubert die höchste Kunst musikalischen Ausdrucks in der episch-lyrischen Erzählung erreicht. Die Visionen des blinden, greisen Barden, das Wallen der Nebelschleier auf Heide und Moor schildert er uns in lebenswahrer Tonmalerei, in klangvollen Rezitativen, in teils ergreifend-innigen, teils leidenschaftlich-bewegten Melodien und erschütternden Klagelauten, in frisch-frohen Bildern und dramatischen Wechselgesängen. „Lodas Gespenst", „Kolmas Klage", „Shilrik und Vinvela", „Ossians Lied nach dem Falle Nathos", „Das Mädchen von Inistore" stammen aus dem Jahre 1815 und wurden 1816 durch den „Tod Oskars" und „Cronnan", 1817 durch „Die Nacht" vervollständigt. In „Lodas Gespenst" bevorzugt Schubert noch die rezitativische Deklamation; liedartiger in Aufbau und Durchführung ist „Kolmas Klage", ein großartiges Stimmungsbild, welches durch die erschütternde Tragik des ersten Teiles, die weiche, süße Melodie des Mittelsatzes und den ergreifenden Ernst des Schlusses unsere Seele gefangen nimmt. „Shilrik und Vinvelas" Bedeutung liegt in dem innigen Ausdruck des alle Phasen der Liebe durcheilenden Wechselgesanges der beiden Liebenden, während „Ossians Lied nach dem Falle Nathos" uns wie ein allgewaltiger Choral zu Ehren des Gefallenen, zu den Geistern seiner Väter heimkehrenden Helden anmutet. Das Unendliche des klagenden Schmerzes liegt in dem liedartigen Gesang „Das Mädchen von Inistore"; so lebenswahr und ergreifend sind die von feinster Empfindung durchtränkten Töne Schuberts, daß auch wir dieses schwermütige Bild wie durch Tränen sehen. In „Der Tod Oskars" herrscht das epische Element vor und Schubert läßt die wechselvollen Phasen dieser tragischen Erzählung

mit all ihren ergreifenden Erinnerungsbildern in dramatisch bewegten, rezitativischen Gesängen an uns vorüberziehen. Mit einem Hauche von schauriger Schwermut beginnt „Cronnan", um sich zu begeistertem Schwunge süßer Leidenschaft zu steigern und mit dem Herzklopfen der trauernden Liebe auszuklingen. Tiefernste Seelenstimmung spricht aus den Worten des Barden in dem wundervollen Gesange „Die Nacht", welcher in seinen großartigen Tonmalereien mit zu dem Schönsten gehört, was Schubert geschaffen. Grauenvoll schildert uns die Musik die Visionen des Barden auf der von Toten und Geistern bevölkerten sturmumbrausten Heide und doppelt mächtig wirkt durch den Kontrast der Übergang zu dem Festgelage mit Gesang und Tanz, bis schließlich in dem feurigen „Trara! Trara!" der Jagdlust jede Silbe, jeder Ton freudig auflebend und jauchzend den Sieg des Tages über die Nacht feiert und die ganze sonnige Heiterkeit Schubertschen Wesens zum Durchbruch kommt.

Auch die beiden folgenden Jahre zeugen von Schuberts unversieglicher Schaffenskraft, der wir 1816 über 100, 1817 gegen 50 Lieder verdanken. Noch immer fehlt es nicht an Experimenten und Versuchen, viele Lieder werden mehrmals bearbeitet, doch immer sicherer und zielbewußter wird des Meisters Wirken und die Zahl der minderwertigen Lieder tritt zurück, im Vergleiche zu den unsterblichen Schöpfungen eines reifen, in sich selbst abgeschlossenen Könnens.

Die edelste Reinheit, die ganze Tiefe Schubertscher Empfindung liegt in den „Gesängen des Harfners", jenen schwermütigen Weisen, die uns in ihrem heiligen Ernst in die Tiefen der Seele blicken lassen. Hier, im „König in Thule", „Jägers Abendlied" und „An Schwager Kronos" waren es Goethes unsterbliche Worte, welche Schuberts Muse zu gleicher Antwort begeisterten. In Schmidts von Lübeck „Der Wanderer" hingegen folgte der Meister nur seiner eigenen schöpferischen Inspiration und gestaltete das nicht sehr gehaltvolle Gedicht zu jenem packenden Liede um, das zu seinen bekanntesten und beliebtesten gehört. Noch wollen wir die drei Lieder von Claudius, „Am Grabe

Anselmos", das reizende „Wiegenlied" (Schlafe, schlafe, holder süßer Knabe) und „Der Tod und das Mädchen" hervorheben. In dem letztgenannten Liede hat Schuberts gottbegnadete Kunst ein unvergängliches Meisterwerk geschaffen. Ein weniger bekanntes, aber nicht minder wertvolles Gegenstück zu diesem bildet „Der Jüngling und der Tod", dessen Durchführung sogar verwandte Klänge mit dem Liede „Der Tod und das Mädchen" aufweist. „An die Musik" ist wohl die herrlichste Apotheose, welche der Meister seiner geliebten Kunst weihen konnte, und in der lebensfrischen „Forelle", sowie in dem stürmisch bewegten „Schiffer" zeigt sich die ganze entzückende Leichtigkeit, mit welcher Schubert selbst minderwertige Texte durch sein sonniges Wesen zu beleben wußte. Des Wassers wechselvolles Spiel in seinen tausenderlei Gestalten scheint einen mächtigen Zauber auf Schuberts Phantasie ausgeübt zu haben, immer wieder sucht er der Natur ihre mannigfaltigen Regungen abzulauschen und seine Kunst findet stets die getreueste Wiedergabe jeder Stimmung, von dem sanften Murmeln des Bächleins, dem leichten Gekräusel der Wellen auf dem glitzernden See, der majestätischen Ruhe des Meeres bis zu dem wildesten Wogengebraus im stürmischen Aufruhr der Elemente. So entstanden in diesem Jahre noch außer der „Forelle" und dem „Schiffer" das reizende „Auf dem See" (Goethe), das dramatisch bewegte „Auf der Donau" und das zarte Lied „Am Strome" (die beiden letzteren von Mayrhofer). Dieselbe Richtung verfolgen in späteren Jahren das stimmungsvolle „Am See" (Bruchmann), das berühmte Lied „Auf dem Wasser zu singen" (Stolberg), die „Müllerlieder", die so bekannte „Fischerweise" und die „Liebesbotschaft" aus Schuberts „Schwanengesang".

Teils episch-dramatisch, teils balladenartig und immer interessant faßt Schubert die etwas schweren, mehr reflektierenden Gedichte seines Freundes Mayrhofer auf („Fahrt zum Hades", „Philoctet", „Memnon", Antigone und Oedip" und die beiden 1820 entstandenen Gesänge „Orest auf Tauris" und „Der entsühnte Orest"). Zwei Lieder

dieser Epoche seien noch erwähnt, die uns von dem weihevollen Ernst Schubertschen Empfindens Zeugnis geben: „Pax vobiscum“ (Schober) und „An den Tod“ (Schubart).

Während, wie wir gesehen, ein Lied um das andere aus der Feder des jungen Meisters floß, begann sich ein Freundeskreis um ihn zu scharen, der jedes neue Werk mit Begeisterung begrüßte. Es war Schubert vergönnt, selten treue und opferwillige Freunde zu finden, deren warme Zuneigung und lebhaftes Interesse für seine Kunst ihm über viele seelische Entbehrungen und materielle Sorgen hinweghalfen. Schon im Konvikt hatte er das Glück gehabt, die Freundschaft des um 9 Jahre älteren nachmaligen Hofrates und Lottodirektors Josef Freiherrn von Spaun zu gewinnen, der als treuer Berater und werktätiger Freund stets bemüht war, Schuberts Lebensweg zu ebnen. Ihm verdankte Schubert auch (1814 und 1815) die Bekanntschaft mit den beiden jungen Dichtern Johann Mayrhofer und Franz von Schober, die nicht unwesentlich zur Erweiterung seines literarischen Verständnisses beitrug. Hatte Schubert bisher in seiner nie versiegenden Schaffensfreudigkeit ziemlich wahllos nach den Gedichten der meisten zeitgenössischen Dichter gegriffen, um sie in Musik zu setzen, so wurde ihm von nun ab Mayrhofer ein feinsinniger literarischer Berater. Die eigenen Gedichte Mayrhofers waren allerdings geschraubt und wenig anziehend, so daß sie Schubert nicht zu seinen reifsten Schöpfungen begeistern konnten, immerhin aber boten sie ihm reiche Gelegenheit, sich in neuen und schwierigen Formen zu versuchen. Mayrhofers ernstes und düsteres Wesen bildete allerdings einen Kontrast zu Schuberts mehr zur Heiterkeit neigendem Charakter, beiden gemeinsam jedoch war die schwärmerische Liebe zur Natur und die Begeisterung für Goethe. In Goethes Liedern erst fand Schubert die edelste Form, die reichste Sprache der Lyrik und das frische, mächtige Naturempfinden, deren sein Genius bedurfte, um sich ganz entfalten zu können.

Vor Schubert waren schon vier Meister bemüht gewesen, in Goethes Lyrik einzudringen, um sie musikalisch wiederzugeben. Reichardt hatte sich an der edlen Einfachheit des

Ausdrucks begeistert und der äußerlichen Wortmelodik gerecht zu werden versucht, Zelter war bestrebt, Wort und Ton in richtigen Einklang zu bringen, Mozart und Beethoven standen Goethes Genius wohl ebenbürtig gegenüber, doch wollte sich ihre unendliche Schaffenskraft nicht in den engen Rahmen des Liedes bannen lassen. Während Reichardts Kompositionen zur Dürftigkeit neigten, Zelters Melodien am Äußerlichen haften blieben, ohne in den Gefühlsreichtum der Poesie einzudringen, gingen Mozart und Beethoven über die gegebene Form hinaus. Ersterer erweiterte „Das Veilchen" zu einer dramatischen Szene, letzterer schuf in seinen Gesängen Tongemälde von solcher Kraft und Tiefe des Ausdrucks, daß sie das zarte Lied fast erdrückten. Zeigen doch Goethes Lieder oft eine überraschende Einfachheit, aber gerade in dieser liegt der Inbegriff größter Kunst, die uns in wenig Worten ein Landschaftsbild vor Augen zaubert, die tiefsten Gedanken offenbart, in kurzen Sätzen eine Begebenheit schildert und in feinsten Zügen die Stimmung wiedergibt. Diese höchste Kunst der lyrischen Poesie auch der lyrischen Musik zu geben, dem Liede seine Seele einzuhauchen, war erst Schubert vorbehalten und es erscheint nur natürlich, daß es Goethelieder sein mußten, in welchen Schuberts Meisterschaft zum ersten Male in ihrer vollen Größe zutage trat. Schon die beiden ersten Goethekompositionen des erst 18jährigen Jünglings, „Gretchen am Spinnrad" und „Erlkönig", welch letzterer 1821 als Opus 1 erschien, zeigen uns Schubert in seinem reichsten Können, da ist nichts Unfertiges, Suchendes mehr, ganz und voll beherrscht er die Ausdrucksmittel seiner Kunst. In dem „Gretchen am Spinnrad" und „Erlkönig" hat Schubert das deutsche Lied mit einem Schlage zur Vollendung geführt und uns damit eine neue Welt eröffnet.

An dem gleichaltrigen Franz von Schober gewann Schubert einen treuen, uneigennützigen Freund, der, in guten Verhältnissen lebend, ihn auch oftmals materiell unterstützte und ihm dadurch die Möglichkeit bot, die Fesseln der verhaßten Lehrtätigkeit zu sprengen und sich ganz seiner Kunst

zu widmen. Wiederholt wohnte Schubert, sogar Jahre hindurch, bei Schober, wenn dieser in Wien weilte. In Schobers Abwesenheit hinwieder teilte auch Mayrhofer zwei Jahre lang sein bescheidenes Zimmer mit Schubert, der sich, nachdem er das Schuljoch abgeworfen hatte, nur kümmerlich durch Musikunterricht den notwendigsten Lebensunterhalt verdienen konnte. Es ist ein trauriges Zeichen des Unverstandes der damaligen Musikwelt, daß es Schubert zeitlebens nicht gelingen sollte, eine seiner würdige musikalische Anstellung zu finden. Mehrmals bewarb er sich erfolglos um eine Kapellmeisterstelle bei Hofe, eine ihm angebotene Organistenstelle schlug er als zu unbedeutend aus und so war er mehr oder minder auf die Güte und Gastfreundschaft seiner Freunde angewiesen. Sagte er doch selbst gelegentlich einmal zu dem ihm befreundeten Anselm Hüttenbrenner: „Mich soll der Staat erhalten, ich bin für nichts, als das Komponieren auf die Welt gekommen"*). Und doch blieb dies ein frommer Wunsch; bisher waren Schuberts Lieder nur seinen Freunden bekannt, denen er sie oftmals vorspielte und vorsang. Als er sich jedoch seiner Meisterschaft im Liede bewußt ward, regte sich in ihm auch der Wunsch, seine Lieder in weiteren Kreisen bekannt zu machen, und da er selbst nicht über die genügenden Stimmittel verfügte, um an ein öffentliches Auftreten denken zu können, sehnte er sich danach, mit einem bedeutenden Sänger in Verbindung zu treten. Wieder griff Freund Schober hilfreich ein, und nach vielen Bemühungen gelang es ihm, den damals berühmten Hofopernsänger Johann Michael Vogl für Schuberts Muse zu interessieren. Von dem 1817 erfolgten Zusammentreffen der beiden Meister gibt uns Spaun eine lebendige Schilderung und zugleich treffliche Charakteristik des feingebildeten, aber launischen und schwer zugänglichen Sängers: „Vogl wurde inzwischen wiederholt von Schober und anderen angegangen; endlich versprach er, an einem Abend zu Schober zu kommen, um zu sehen, was daran ist, wie er sagte. Er trat um die bestimmte Stunde ganz gravi-

*) Richard Heuberger, Franz Schubert.

tätisch bei Schober ein, und als ihm der kleine, unansehnliche Schubert einen etwas linkischen Kratzfuß machte und über die Ehre der Bekanntschaft in der Verlegenheit einige unzusammenhängende Worte stammelte, rümpfte Vogl etwas geringschätzig die Nase, und der Anfang der Bekanntschaft schien uns unheilvoll. Vogl sagte endlich: ‚Nun, was haben Sie denn da?' Und dabei nahm er das nächstliegende Blatt, enthaltend das Gedicht von Mayrhofer, ‚Augenlied', ein hübsches, melodisches, aber nicht bedeutendes Lied. Vogl summte mehr, als er sang und sagte dann etwas kalt: ‚Nicht übel.' Als ihm hierauf andere Lieder, auf die ich mich nicht mehr erinnere, ich glaube ‚Schäfers Klage' war darunter, begleitet wurden, die er alle nur mit halber Stimme sang, wurde er immer freundlicher und schied, aber ohne Zusage, wieder zu kommen. Bei dem Weggehen klopfte er Schubert auf die Schulter und sagte zu ihm: ‚Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Charlatan! Sie verschwenden Ihre schönen Gedanken, ohne sie breit zu schlagen!' Gegen andere äußerte sich Vogl bedeutend günstiger über Schubert, als gegen ihn und seine nächsten Freunde. Als ihm das Lied ‚Die Dioskuren' zu Gesicht kam, erklärte er, es sei ein Prachtlied und es sei geradezu unbegreiflich, wie solche Tiefe und Reife aus dem kleinen Mann hervorkommen könne. Der Eindruck, den die Lieder Schuberts auf Vogl machten, wurde endlich ein völlig überwältigender und er näherte sich oft unaufgefordert unserem Kreise, lud Schubert zu sich, studierte mit ihm Lieder ein, und als er den ungeheuren Eindruck wahrnahm, den sein Vortrag auf uns, auf Schubert selbst und auf alle Zuhörer machte, so begeisterte er sich selbst für diese Lieder so sehr, daß er nun der eifrigste Anhänger Schuberts wurde, und daß er statt, wie er es vorhatte, die Musik aufzugeben, nun dafür auflebte. Die Genüsse, die sich uns jetzt, nachdem Vogl mit den Liedern nach und nach vertraut geworden, darboten, können nicht beschrieben werden"*). Die Freundschaft mit Vogl war für Schubert von großem praktischen

*) Richard Heuberger, a. a. O.

Nutzen, da er sich rühmen konnte, in ihm den besten Interpreten seiner Lieder gefunden zu haben. Der gefeierte Sänger trug nicht wenig zur Verbreitung der Schubertschen Lieder in der Wiener Gesellschaft bei, und Schubert selbst fand dadurch Eingang in die höheren musikliebenden Kreise. Das Verdienst, ein Schubertsches Lied zum erstenmal öffentlich vorgetragen zu haben, gebührt jedoch nicht Vogl, sondern dem Tenoristen Franz Jäger, der am 28. Februar 1819 „Schäfers Klagelied" in einem Konzerte des Violinspielers Ed. Jaëll als Einlage sang. Dieses Lied hatte viel Erfolg und da im selben Jahre auch zwei Ouvertüren des Meisters mit Beifall aufgenommen wurden, begann der Name Schubert einen guten Klang zu bekommen.

Der Sommer 1818 brachte eine wohltuende Abwechslung in Schuberts Leben; als Musiklehrer der beiden Töchter des Grafen Johann Esterházy verlebte er auf dessen Landsitze Zelez eine angenehme Zeit. Es war das erstemal, daß er über die nächste Umgebung Wiens hinauskam, und mit lebhaftestem Interesse nahm er alle neuen Eindrücke, welche diese Reise ihm darbot, in sich auf. Das wichtigste Ereignis seines Zelezer Aufenthaltes jedoch war das Zusammentreffen mit dem kunstsinnigen österreichischen Staatsbeamten und Kämmerer Karl Freiherrn von Schönstein, der eine reiche musikalische Begabung besaß und im Gesange als Dilettant vorzügliches leistete. Mit Liebe vertiefte sich dieser in die ihn ungemein ansprechenden Lieder des jungen Komponisten und brachte sie durch seinen künstlerischen Vortrag zur vollen Geltung. Er blieb auch fortan in regem Verkehr mit Schubert und ließ es sich angelegen sein, dessen Lieder in der aristokratischen Gesellschaft bekannt zu machen. Den Eintritt in einen anderen musikalisch bedeutsamen Kreis verdankte der junge Meister dem stets hilfsbereiten, treuen Spaun. Zu den hervorragendsten Musikliebhabern jener Zeit zählte u. a. der Advokat Ignaz von Sonnleithner, welcher allwöchentlich die musikalische Welt Wiens um sich versammelte, und diesem Kunstfreunde führte Spaun seinen Schützling zu. Der gleich seinem

Vater musikalisch hochbegabte Sohn des Hauses, Leopold von Sonnleithner gehörte zu den leidenschaftlichsten Verehrern Schuberts und trug seinerseits auch nach Kräften dazu bei, den Komponisten und seine Werke populär zu machen. So vermittelte er u. a. die Bekanntschaft Schuberts mit den in jeder Beziehung ungewöhnlich begabten Schwestern Fröhlich, die als hervorragende Dilettantinnen in dem Musikleben Wiens jener Zeit eine nicht unwesentliche Rolle spielten und deren edle Begeisterungsfähigkeit ganz besonders geeignet war, das Genie Schuberts ins rechte Licht zu rücken. Bekanntlich erlangten die Schwestern Fröhlich bleibende Berühmtheit durch ihr Verhältnis zu Österreichs größtem Dichter Franz Grillparzer, den eine innige Liebe mit Kathi, der einen der Schwestern, seiner „ewigen Braut", verband. Grillparzer war selbst ein reger Musikfreund, sogar Komponist und bekundete für Schuberts Werke lebhaftes Interesse und aufrichtige Bewunderung. Die Zahl bedeutender Männer, die sich für Schubert interessierten, wurde von da an immer größer, so stellte sich auch der damals als Sänger berühmte Dilettant August Ritter von Gymnich in den Dienst seiner Muse. 1820 sang Gymnich den „Erlkönig" in einer Soiree bei Sonnleithner vor zahlreichem Publikum und bald darauf in einem Konzert. Der Erfolg war ein so überwältigender, daß Schuberts Freunde und Gönner beschlossen, auf eigene Kosten den „Erlkönig" und weitere 12 Hefte seiner Lieder stechen und bei Diabelli erscheinen zu lassen. Hatte sich doch bis jetzt, so unglaublich dies uns auch scheinen mag, noch kein Verleger gefunden, der sich herbeigelassen hätte, eine Komposition des auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehenden Meisters herauszugeben. Durch das hochherzige Unternehmen seiner Freunde erst wurde nicht nur die materielle Lage Schuberts gebessert, auch sein Ruf als Komponist festigte sich immer mehr.

Ohne es zu wollen, bildete Schubert den geistigen Mittelpunkt des um ihn gescharten Freundeskreises, der sich immer mehr erweiterte. Wir finden in diesem Kreise außer den uns schon bekannten Persönlichkeiten den tüchtigen Musiker

Franz Lachner, die Maler Leopold Kupelwieser, Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Moriz von Schwind, sowie auch den bedeutenden Dichter Eduard Bauernfeld. Moriz von Schwind, eine Schubert durchaus verwandte Künstlernatur, hat uns in seinen treffenden, mit wenig Strichen hingeworfenen Zeichnungen von Episoden aus Schuberts Leben kostbare Erinnerungen hinterlassen. Die beiden genialen Künstler fühlten sich vom ersten Augenblick ihrer Begegnung an zueinander hingezogen; was der eine in Tönen sprach, drückte der andere mit dem Pinsel aus und Schwind bewahrte Zeit seines Lebens dem unvergeßlichen Freunde das herzlichste Gedenken. Treu hielt der Freundeskreis zusammen, in dem nicht nur reger Austausch geistiger Interessen, sondern auch heitere, jugendfrische Geselligkeit herrschten. Im Winter gab es Abendunterhaltungen, im Sommer Landpartien und Gartenfeste, welche allgemein den Namen „Schubertiaden" führten, denn ihre Seele blieb stets der junge Meister. Obwohl Schubert im großen und ganzen eine ernste, in sich gekehrte Natur war, ließ er sich in Gesellschaft gerne erheitern und trug oft viel zur gemütlichen Unterhaltung bei. Nie ließ er sich durch das Bewußtsein einer überlegenen Meisterschaft blenden, stets blieb er liebenswürdig, bescheiden und anspruchslos, Mißgunst und Eitelkeit waren ihm fremd und er brachte den Leistungen anderer das größte Wohlwollen entgegen. Wie treu Schubert seine Freunde liebte und wie glücklich er sich in ihrem Umgang fühlte, zeigt ein Brief aus dem Jahre 1824, den er während eines zweiten Aufenthalts in Zelez an seinen Freund Schober schrieb: „. . . . Wären wir nur beysammen, Du, Schwind, Kuppel und ich, es sollte mir jedes Mißgeschick nur leichte Waare seyn, so aber sind wir getrennt, jeder in einem andern Winkel und das ist eigentlich mein Unglück. Ich möchte mit Goethe ausrufen: Wer bringt nur eine Stunde jener holden Zeit zurück! Jener Zeit, wo wir traulich beysammen saßen und jeder seine Kunstkinder dem andern mit mütterlicher Scheu aufdeckte, das Urtheil, welches Liebe und Wahrheit aussprechen würden, nicht ohne Sorge erwartend, jener Zeit, wo einer den andern

begeisterte und ein vereintes Streben nach dem Schönsten alle beseelte . . .“*). Schuberts weiches Gemüt hing aber auch mit zärtlicher Hingebung an seiner Familie, an dem Vater und seinen Geschwistern; um so eigentümlicher berührt es uns, daß sein warmfühlendes Herz von der Liebe zur Frau so wenig berührt wurde. In keinem der zahlreichen Berichte seiner Freunde finden wir eine Andeutung, daß dieser Sänger der schönsten Liebeslieder sein Ideal auch verkörpert vor sich gesehen und dauernd eine tiefe Neigung empfunden hätte.

In den Jahren 1818—1822 tritt die Liedkomposition hinter den Instrumentalwerken zurück, doch hat Schubert das Lied in all seinen Gestalten niemals vernachlässigt und unseren Liederschatz auch in jener Zeit um manches herrliche Stück bereichert — so durch den gewaltig dramatisierten „Prometheus“ (1819), die schwungvoll begeisterte „Selige Welt“, das großartige Stimmungsbild „Heliopolis“ und das Fragment aus dem Gedichte „Die Götter Griechenlands“, in welchem die heilige Sehnsucht nach dem „holden Blüthenalter der Natur“ so wunderschön zum Ausdrucke kommt. Nun taucht auch zum ersten Male das schöne Mignonlied „So laßt mich scheinen“ auf, das Schubert später noch einmal komponierte, „Ihr Grab“ fesselt uns durch seine edlen Harmoniefolgen und auch des schönen Liedes „An die Entfernte“ von Goethe müssen wir noch gedenken. Im „Nachtstück“, „Wanderers Nachtlied“ (Über allen Wipfeln ist Ruh), „Litaney“ und „Todesmusik“ erhebt sich Schuberts Seele über das Irdische und feiert den Tod als Erlösung und Verklärung. Die düstern Schatten, die des Meisters Leben durchziehen und in der Musik ihren Ausdruck finden, weichen aber oft hellen, sonnigen Lichtblicken klarer Heiterkeit, die sich in Liedern wie „Der Musensohn“, „Das Mädchen“ und „Der Wachtelschlag“ wiederspiegeln. Den ganzen Zauber märchenhafter Träumerei erschließt uns Schubert in den beiden Liedern „Beim Winde“ (Mayrhofer) und „Der Jüngling am

*) Reißmann, Franz Schubert.

Bach" (Schiller). Nicht vergessen dürfen wir noch der so bekannten, viel gesungenen Lieder dieser Epoche, „Der Jüngling auf dem Hügel", der beiden „Suleika"lieder „Der Frühlingsglaube" und „An die Leyer", letzteres mit seinen wirkungsvollen Gegensätzen zwischen dem Dramatischen und dem Lyrischen. Um dieselbe Zeit wurde Schubert durch die immer zahlreicher werdenden Liedertafeln zur Komposition für Männerchor angeregt, auf welchem Gebiete er sich ebenfalls unvergänglichen Ruhm erwarb. Unter den Frauenchören ist das entzückende „Ständchen" („Zögernd-leise") hervorzuheben, welches Schubert auf Wunsch Anna Fröhlichs binnen wenigen Tagen für eine Geburtstagsfeier der späteren Frau Leopold Sonnleithner, Luise Gosmar, schrieb.

Die folgenden Jahre brachten unserem Meister nicht viel Gutes. All seinem Fleiß und unermüdlichen Schaffen ward nicht der Lohn, welcher ihn der materiellen Sorgen enthoben hätte; er fand keine Stellung, die seiner würdig gewesen, keinen Verleger, der seinen Leistungen gerecht geworden wäre. Auch rissen die unerbittlichen Anforderungen des Lebens manche Lücke in den trauten Freundeskreis, welche Schubert schmerzlich empfand. So gab es nur zu viele Enttäuschungen und doch — so rauh ihn auch das Schicksal anfaßte, sein Genius ging nicht unter, sein Genius erhob ihn über die Widerwärtigkeiten des Lebens, er trug ihn hinauf in jene lichten Höhen, wo der Meister alles Leid vergessen konnte und unsterbliche Schöpfungen, wie die „Müllerlieder", „Winterreise", „Schwanengesang" waren das Ergebnis solcher weltentrückter Stunden.

Die warm empfundenen, ungekünstelten und sangbaren Lieder des begabten Dichters Wilhelm Müller übten einen mächtigen Zauber auf Schuberts Gemüt aus und nahmen seinen schöpferischen Geist so gefangen, daß er nicht ruhen konnte, ehe dem Worte die musikalische Seele eingehaucht war. In den frischen volkstümlichen Liedern des Zyklus „Die schöne Müllerin", welche gleich einer Novelle die ersten ahnungsvollen Regungen der aufkeimenden Liebe eines jungen Men-

schenherzens, dessen süße Schwärmerei, den Ausbruch feuriger Leidenschaft, den Schmerz der Eifersucht, Trotz, Stolz und endlich das bittere Entsagen schildern, war es vor allem die helle Naturfreude, gepaart mit naiv-inniger Empfindung, welche in Schuberts Seele eine verwandte Saite berührte. Rein, hell und edel klingt jede seiner Melodien, Schubert verkörpert den poetischen Vorwurf frei von Realistik und doch lebenswahr und lebensfrisch. Aus seinem tiefinnersten Herzen heraus fließen die Lieder wie aus einem Guß, einfach und schlicht, ohne jede Effekthascherei, doch immer den Ausdruck erschöpfend. Während Beethoven seinen Liederzyklus „An die entfernte Geliebte" als ein Ganzes auffaßte und dessen einzelne Teile durch Zwischenspiele miteinander verband, behandelte Schubert jedes Lied der „Schönen Müllerin" selbständig, als formvollendetes, abgerundetes Ganzes. Dabei wußte er doch in allen Liedern die einheitliche Grundstimmung festzuhalten und sie zu dem lebenslustigen Müllerburschen in Beziehung zu setzen, dessen Erlebnisse und Eindrücke in der Fremde die Gedichte schildern.

Schon das erste derselben, „Das Wandern", läßt uns in das Herz des jungen Burschen blicken, in welchem die rastlose Unruhe des rauschenden Wassers, der klappernden Mühlenräder, der rollenden Steine die Wanderlust erweckt. Schuberts einfach schlichte Melodie folgt nicht nur den Worten des Gedichtes, sie schildert uns die ganze Sehnsucht des Jünglings nach der Freiheit und läßt uns dessen Empfindungen miterleben. In seiner einfach strophischen Form ist es das echte, schlichte Wanderlied, aus der Volksseele herausgesungen.

Nun gelangt der Wanderer an einen Bach, dessen Murmeln und Rauschen ihn ganz gefangen nimmt, er steigt zu dem Bache hinab und folgt seinem Lauf in träumerischer Stimmung. Die eintönig sanfte Melodie des dahineilenden Baches versetzt ihn in die Märchenwelt der Nixen und Elfen und er reißt sich nur schwer von diesem Zauber los, doch unaufhaltsam treibt es ihn weiter, fröhlich dem Bächlein nach. Was uns das Gedicht nur ahnen läßt, erzählt der

Meister in einer viel beredteren Sprache. Wir hören das Bächlein plätschernd dahineilen, wie sich Welle um Welle an den Felsen bricht und fühlen den ganzen bestrickenden Reiz in der süß einschmeichelnden Begleitung. Wir begreifen, daß diese geheimnisvollen Mächte den Jüngling mit sich fortreißen, einem unbekannten Schicksal entgegen und wir verstehen seine beklommene Frage „Wohin?" Wir sehen die Nixen am Grunde ihre Spiele treiben und freuen uns des kräftigen Entschlusses, der den Burschen weitertreibt. In diesem Liede verläßt Schubert die Strophenform und in dem scheinbar einfachen harmonischen Motiv des Baches, sowie in der perlend dahinfließenden Melodie zeigt sich uns der vollendete Meister.

In den beiden folgenden Liedern umgibt uns sonniger Jubel, das Bächlein erwies sich als treuer Führer, eine Mühle gebietet „Halt". Die kraftvolle, frische Melodie schildert uns das trauliche Haus, das mit seinen blanken Fenstern im Sonnenschein glänzt, alles ist licht und freudig und das helle Glück über das ihm winkende Heim spricht aus der Frage des Burschen, „Bächlein, war es also gemeint?" In der „Danksagung an den Bach" wird ihm die Offenbarung, daß das Bächlein ihn zur schönen Müllerin führte und ein reiches Leben der süßen Liebe und frohen Arbeit vor ihm liege. Noch erfüllen ihn bange Zweifel, ob ein bloßer Zufall oder das sehnende Verlangen der Müllerin ihn herbeigelockt, wie immer es auch sei, er dankt dem Bächlein, daß es ihn geführt. Alle diese feinen Nuancen der Stimmung spiegeln sich in dem tiefempfundenen Liede wieder — das Rauschen des Bächleins klingt nur mehr leise an, am Schlusse allmählich verhallend.

Im „Feierabend" weht uns ein dramatischer Zug entgegen. Der Knappe möchte „tausend Arme rühren", um durch Fleiß und Kraft der schönen Müllerin seine Liebe zu beweisen. Ein stürmendes Sehnen geht durch den ersten Teil des Liedes, und in den streng rhythmischen Schlägen und den schnellen Läufen der Begleitung vermeinen wir das gleichmäßige Durcheinanderschwirren der Räder und Räd-

chen zu hören. In der folgenden Melodie klagt es beklommen, „Ach, wie ist mein Arm so schwach . . . jeder Knappe tut's mir nach!" und als nach der Feierstunde der Meister allen für die geleistete Arbeit gedankt und das liebe Mädchen „Allen eine gute Nacht" gewünscht, ohne den einen besonders auszuzeichnen, kehrt die sehnsüchtige erste Melodie in gesteigerter Leidenschaft wieder.

Als Episode in den Gang der Handlung eingeschoben erscheint uns das so fein durchdachte, reizende Lied „Der Neugierige". Mit fast kindlich-sehnsüchtigem Sinn will der Knappe wieder sein Bächlein befragen, ob „sie" ihn liebe. Schubert drückt dieses zweifelnde Bangen in der leicht zögernd geführten Melodie des ersten Teiles mit tiefer Empfindung aus. Zu der rührend innigen Frage an das Bächlein erklingt in der Begleitung wieder das entzückende Motiv des murmelnden Wassers. In ungeduldigen, wehmütigen Tönen heischt der Knappe Antwort, nur ein „Ja" oder „Nein", um schließlich dem rauschenden Bächlein wieder zu klagen, daß es so wunderlich sei und ihm keine Antwort gebe.

Meisterhaft finden wir in dem folgenden Lied „Ungeduld" das übermächtig aus dem Herzen des Jünglings hervorbrechende Gefühl schon in dem Rhythmus des Vorspiels charakterisiert, bis die drängend bewegte Melodie der Singstimme, „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein", schließlich in dem von heißem Gefühl überquellenden Ausruf „Dein ist mein Herz" gipfelt.

Ganz schüchtern jedoch ist der Jüngling wieder, als er der Müllerin gegenübertritt und ihr einen guten Morgen bietet — „Morgengruß" —. Rührende Demut liegt in der Melodie der Frage „Verdrießt dich denn mein Gruß so schwer?", lieberfüllte Resignation atmet die Antwort, die er sich selbst gibt, „so muß ich wieder gehen".

In den beiden folgenden, im $^6/_8$ Takt gehaltenen Liedern, „Des Müllers Blumen" und „Thränenregen", versucht der Jüngling, der Geliebten von seinem Herzenskummer Mitteilung zu machen. Die Blumen, die an dem trauten Bächlein blühen, sollen der Dolmetsch sein, und ihr zurufen „Ver-

gißmeinnicht!" Der Bach rieselt aber lieblich kosend weiter, unbekümmert um das wechselnde Glück und Leid. Des Abends dann, neben dem teuren Mädchen sitzend, träumt der Jüngling am Ufer des mondbeglänzten Baches; ihm gehen in seliger Wonne die Augen über, doch die Geliebte bemerkt es nicht, und da der Mond sich verfinstert, spricht sie kühl: „Es kommt ein Regen, ich geh' nach Haus". Die sanft-erzählende Melodie klingt innig und warm, malt, in Moll übergehend, die ganze Lyrik des Tränenregens, um bei den abweisenden Worten des Mädchens wieder in Dur auszuklingen.

Die Müllerin hat der Blumen Sprache aber doch verstanden, wir hören es aus dem jubelnden „Mein". Schlicht und einfach, wie der Müller selbst, ist auch sein Fühlen im Moment des höchsten Glückes. Er weiß nur eine einzige Weise zu singen, „die geliebte Müllerin ist mein, mein". Die Musik paßt sich diesem schlichten Empfinden an, sie ist freudig bewegt, doch fehlt jedes tiefere dramatische Pathos.

Schließlich verstummt des Müllers Gesang in dem Übermaß des Glückes, er hängt die Laute an die Wand zur Ruhe und umschlingt sie mit einem grünen Bande. Schubert charakterisiert nun diese neue Stimmung durch das Einsetzen eines ganz neuen Motivs, welches ein mehr träumerisch-zartes, reflektierendes Gepräge trägt. Mit dem Schlußdreiklang der „Pause" in As-Dur beginnt auch das folgende Strophenlied „Mit dem grünen Lautenbande", ein liebliches, duftiges Liedchen, in welchem die Müllerin ihre Vorliebe für die grüne Farbe kundgibt, worauf der Getreue ihr das grüne Lautenband widmet, damit sie es in ihre Locken schlinge. Die Bevorzugung des „Grün" bei seinem Schätzchen erweckt aber die Eifersucht des Müllerburschen auf den Jäger im grünen Gewand und er ruft ihm trotzig zu, daß er nichts bei „seinem Rehlein" zu suchen habe („Der Jäger"). Die Eifersucht und das Selbstbewußtsein des Burschen drückt Schubert in seiner markigen Melodie und der abwechslungsreichen Harmonik prächtig aus.

Noch bewegter gestaltet sich das nächste Lied, „Eifersucht und Stolz", in welchem der Müller wieder seinen

treuen, bewährten Freund, den Bach, zu Hilfe ruft, damit er der wankelmütigen Schönen sage, daß es sich nicht schicke, abends vor dem Tore stehend nach dem heimkehrenden Jäger auszuschauen. Zu stolz, seinen Schmerz zu zeigen, beauftragt er weiter den Bach, er solle ihr erzählen, „er schnitzt bei mir sich eine Pfeif' aus Rohr und bläst den Kindern schöne Tänz' und Lieder vor". Wir finden, wenn auch in etwas veränderter Form, das Bachmotiv wieder und Schubert kennzeichnet die verschiedenen Stimmungen des Müllers durch abwechselndes Einsetzen von Dur und Moll.

Die beiden nun folgenden Lieder, „Die liebe Farbe" und „Die böse Farbe", gehören zu den schönsten und stimmungsvollsten des ganzen Zyklus. In ihnen erreicht die Leidenschaft des Schmerzes den Höhepunkt des musikalischen Ausdrucks. Das tiefe Weh, daß sein Glück dahin, die Überzeugung, daß nicht „er" es sei, den die Müllerin liebt, wird uns schon in der „lieben Farbe" kund. Noch immer hat er das Grün so gern, es ist ja die Lieblingsfarbe seines Schatzes, aber in bitterer Wehmut durchzieht ihn schon die düstere Ahnung eines verlorenen Glücks. Und doch klingt die Melodie immer in den rührend vielsagenden Refrain aus „Mein Schatz hat's Grün so gern". In der „bösen Farbe" tritt die Leidenschaft des Schmerzes in ihrer vollen Wucht zutage. Der Müller kann die grüne Farbe nicht mehr sehen, er möchte die Blätter von den Bäumen pflücken und die grünen Gräser totenbleich weinen, er möchte sich losreißen und vermag es doch nicht. Hörnerschall erklingt und er sieht im Fensterlein das geliebte Mädchen mit seinem grünen Band geschmückt, er fleht sie an, wenigstens dieses Zeichen seiner Liebe von ihrer Stirn zu lösen und ihm zum Abschied die Hand zu reichen. Sehnsüchtig bittend, dann wieder leidenschaftlich bewegt oder in düsterer Schwermut kennzeichnet die Musik in ihrem oft grellen Wechsel zwischen Dur und Moll bald die Auflehnung gegen das Schicksal, bald die tiefe Wehmut des Abschieds und in ihren süßen Klängen zittert noch die Erinnerung an das kurze Liebesglück nach.

Die „Trockenen Blumen“ bringen uns den letzten Wunsch des Burschen, man möge ihm die Blümlein alle, die „sie“ ihm einst gegeben, mit in das Grab legen. Er hat mit dem Leben abgeschlossen; nur einmal noch wallt das heiße Empfinden auf, als ihm seine Träume vorspiegeln, wie die Geliebte einst an seinem Grabhügel denken werde, „Der meint' es treu“ und wie dann die Blümlein alle zu neuem Leben emporsprossen würden. Nach der ergreifenden Klage klingt jene Vision hoffnungsfreudig verklärt.

Abermals kehrt der Bursche zu seinem treuesten Freunde, dem Bache, zurück und klagt ihm sein Leid in dem weihevoll innigen Liede „Der Müller und der Bach“. Resignation und Ergebung sprechen aus der rührend-schlichten Melodie, die alles Irdische abgestreift zu haben scheint. In dem Wechselgesang des Müllers mit dem Bache erklingen wieder die alten, trauten Töne aus vergangenen glücklichen Tagen, aber auch das Murmeln des Bächleins entbehrt nicht des wehmütig verständnisinnigen Mitleids, es will den Gesellen aufrichten und verheißt ihm neue Rosen aus der Dornenkrone, wenn sich die Liebe dem Schmerze entrungen. Des Jünglings Herz kennt aber keine Hoffnung mehr, es sehnt sich nur nach der Ruhe da unten im kühlen Grunde und findet sie bei dem trauten Freunde. Dahin ist nun auch die Lebensfreudigkeit des Baches, sein wehmütig schwaches Murmeln erzählt noch einmal von Liebessehnsucht und Liebesleid und über dem träumerischen Ausklingen des letzten Liedes („Des Baches Wiegenlied“) liegt der Friede.

Einen starken Gegensatz zu den Müllerliedern bildet die „Winterreise“, welche Schubert drei Jahre später, 1827, komponierte. Sonnig und klar strömen die Melodien aus Schuberts Müllerliedern; sie erzählen uns ein tragisches Menschenschicksal in ergreifenden Tönen, doch liegt über dem Ganzen ein Hauch naiver Fröhlichkeit und selbst der tiefste Schmerz klingt schließlich in Friede und Ergebung aus. Nicht so die Winterreise: Alles grau in grau — die Natur in ein Leichentuch gehüllt — erstarrt. Erstorben ist

das Glück, die Freude, die Jugend und Zuversicht, die Lust zum Wandern. Was nützt es, wenn auch ab und zu ein Hoffnungsschimmer das gequälte Herz durchzuckt, es kann sich nicht mehr aufraffen. Einsam bleibt der müde Wanderer, sein Weg führt ihn auf einen Totenacker — im Dunkeln wird ihm wohler sein! Die 24 Lieder Wilhelm Müllers, welche in ihrer Gesamtheit ein erschütterndes Stimmungsbild darstellen, waren der Gemütsverfassung des erst dreißigjährigen Meisters homogen. Zu allen Kämpfen seines entsagungsreichen Lebens hatte sich auch eine andauernde Kränklichkeit hinzugesellt, und Schuberts Gemüt litt oft unter einer tiefen Depression. Immer mehr trat der düster schwermütige Grundzug seines Charakters in den Vordergrund, und die von herber Melancholie durchzogenen Gedichte Müllers entsprachen so sehr den trüben Stimmen seines Innern, daß er uns durch diese Lieder seine ganze reiche Seele enthüllt. Wie eine Reihe kostbarer Perlen, in deren mattem Glanze das Symbol der Träne leuchtet, schließt sich ein Lied an das andere, jedes ein Meisterwerk für sich, formvollendet und in sich abgeschlossen, doch alle untereinander verbunden durch das dunkle Band gemeinsamen Schmerzes. In dem unerschöpflichen Reich der Töne fand Schubert die edelsten Melodien, die ergreifendsten Harmoniefolgen, um durch sie die feinsten Regungen der schmerzerfüllten Stimmung musikalisch wiederzugeben, in jener Sprache, die das Herz bis in sein innerstes Fühlen trifft und vor deren unerklärlicher Macht auch das stolzeste Haupt sich beugen muß.

Aus den Jahren 1823—1828 müssen wir noch einige Lieder herausgreifen, welche den beiden großen Liederzyklen würdig anzureihen sind. So „Der Zwerg“ mit seiner von düsterer Tragik erfüllten Melodie und geheimnisvoll wogenden Begleitung, ferner die beiden stimmungsvollen Lieder „Du bist die Ruh'“ und „Lachen und Weinen“, das eine in seiner tief überzeugenden, fast zur Andacht stimmenden Liebe, das andere in der reizenden Wechselwirkung von Liebeslust und Liebesleid. Das in seiner knappen Form so überaus packende Gedicht Craighers, „Die junge Nonne“

(1825), bot Schubert wieder einmal Gelegenheit, die ganze Fülle seiner musikalischen Ausdrucksmittel zu entfalten. Auch hier ist die Grundstimmung schaurig, wie im „Zwerg", aber nicht menschliche Leidenschaft entfesselt diese Tonwellen, es ist der heulende Sturm, der Aufruhr in der Natur — die junge Nonne hat die Stürme des Lebens überwunden, in ihrem Herzen ist Ruh'. Unaussprechlich schön und vielsagend klingt schon im Vorspiel das Tönen des Klosterglöckchens, welches den Sieg über die irdischen Leidenschaften andeutet, Ruhe und Ergebung atmet dann nach beendetem Kampfe das anbetende Alleluja. Auch der „Kreuzzug" ist ein Lied der Entsagung — die ergreifenden Töne der getragenen, edlen Melodie atmen Frömmigkeit und Gottergebung; erhaben und weihevoll hingegen singt uns Schubert, in herrlichen, breit und kühn angelegten Harmoniefolgen das „Groß ist Jehovah" in seiner, von göttlicher Majestät erfüllten „Allmacht" (1825); ein Bild weihevollster Seelenstimmung zieht in „Nacht und Träume" an uns vorüber und in dem „Ave Maria" hören wir himmlische Klänge — die gläubige Seele erhebt sich in frommer, reiner Anbetung zu der Jungfrau Maria, ihren Schutz, ihre Fürbitte erflehend.

Wenn unser Meister sich an Goetheliedern begeisterte, so waren es immer kostbare Edelsteine, die er uns schenkte; die „Mignonlieder" aus Wilhelm Meister sind zu den schönsten zu zählen. Wer hätte diese tief- und feinempfundenen Lieder „Heiß mich nicht reden" (op. 62, Nr. 2), „So laßt mich scheinen" (op. 62, Nr. 3), und „Nur wer die Sehnsucht kennt" (op. 62, Nr. 4) gehört, ohne einen bleibenden Eindruck davon zu erhalten? Ähnlich wie „Die junge Nonne" bringt uns auch das rührende Lied „Das Zügenglöcklein" ein herrlich durchdachtes Glockenmotiv, welches die ganze Begleitung des Liedes durchzieht; ebenso bedeutend wirken „Gesang der Norma" und „Totengräbers Heimweh" durch die ergreifende Sprache edelster Harmonik. Romantisch bewegt sind die ersten beiden Gesänge Ellens aus Walter Scotts „Fräulein vom See", das „Lied eines Kriegers" und „Im Walde". In den beiden

Strophenliedern „Das Ständchen“ (Horch! Horch! Die Lerch' im Ätherblau) und im „Echo“ tritt das lieblich-neckische, in dem „Trinklied“ aus „Antonius und Kleopatra“ das lebhaft-fröhliche Element wieder in den Vordergrund, während uns in der „Auflösung“ und in Rückerts „Daß sie hier gewesen“ ein Hauch ganz moderner Auffassung entgegenweht. Festere Formen nahm dieser neue Zug in Schuberts Lyrik an, als der Meister mit den der Musik so homogenen Liedern Heines vertraut wurde.

Heines Lyrik bedeutet ja auch für die Literatur eine neue Epoche, den Bruch mit den antikisierenden Stoffen und dem klassischen Versbau. In seiner ganz individuellen, nur dem eigenen Seelenleben entströmenden Lyrik gesellen sich zu träumerischem Weltschmerz und überschäumender Freude nicht allein kecker, frischer Humor, sondern auch beißende Satire und realistischer Cynismus. Für die Musik kommen wohl nur jene Lieder Heines in Betracht, in welchen sein glänzendes lyrisches Talent träumerisch-poetische, oder kraftvoll-lebendige, oft volkstümliche Töne anschlägt und Gedichte von echt lyrischem und malerischem Zauber schafft. Ein reicher Inhalt spricht sich in knapper Form aus und zu der Treue der Empfindung gesellt sich ein unendlich feiner Wohllaut der Sprache, der an sich schon Musik ist. Die, Heines scharfem Verstande und seinem klaren Blicke entsprungene, eigentümlich charakteristische und stimmungsvolle Situationsmalerei mußte für ein Genie wie Schubert bedeutungsvoll werden. Sie bot ihm ganz neue Anregungen, ließ ihn Töne finden, die ihm bisher fremd gewesen und es ist tief zu beklagen, daß Schubert erst in den letzten Monaten seines Lebens aus dieser neuen Liederquelle schöpfen konnte. Wie viele wunderbar farbenprächtige, duftige Gaben seiner Muse hätte er uns sonst noch geschenkt! So blieben es nur sechs Lieder, die uns einen neuen Liederfrühling erschlossen — dann mußte der sangesfrohe Mund für immer verstummen. Doch nicht umsonst wurde der „Schwanengesang“ gesungen. Dieses kostbare Vermächtnis wies dem Liede einen neuen Weg — Robert Schumann ist ihn gegangen.

Die letzten Lieder Schuberts, welche sein Verleger später unter dem Titel „Schwanengesang" herausgab, tragen den lebenskräftigen Keim zu unserem heutigen modernen Liede. Wir finden in ihnen ähnliche Stimmungen wie in seinen früheren Liedern, doch ist die Deklamation prägnanter und die Auffassung gereifter in engerem Anschluß an den dichterischen Vorwurf.

Noch einmal rauscht das Bächlein so silbern und hell in der reizenden „Liebesbotschaft", noch einmal vermählt sich leidenschaftlicher Schmerz mit dem Aufruhr in der Natur im „Aufenthalt", noch einmal umschwebt uns die träumerische Mondscheinstimmung im „Ständchen" und noch einmal zeigt sich die ganze Lieblichkeit und sonnige Heiterkeit Schubertscher Empfindung in dem „Fischermädchen" (Heine) und der „Taubenpost", seinem letzten Liede.

Denken wir aber erst an jene Lieder, welchen tiefergreifende Worte Heines zugrunde liegen, „Der Atlas", „Ihr Bild", „Die Stadt", „Am Meer", „Der Doppelgänger", so stehen wir stumm vor dieser hehren Kunst. Solche Lieder sind unvergänglich, über sie viele Worte zu verlieren, wäre Entweihung, wir müssen sie hören, dann sprechen sie sich selbst ihr in Worten unaussprechliches Urteil.

Äußerlich verliefen die letzten Lebensjahre des Meisters gleich den vorhergehenden einfach und eintönig. Nur der Sommer brachte hie und da eine kleine Reise, so 1824 einen zweiten Aufenthalt in Zelez, 1825 eine Reise nach Oberösterreich und Gastein und der Herbst 1827 führte den Meister für drei Wochen nach Graz zu der befreundeten Familie Pachler, wo er frohe, anregende Tage verlebte. Im Frühjahr desselben Jahres starb Beethoven und Schubert folgte tieferschüttert dem Sarge des von ihm so sehr verehrten Meisters. Seltsam erscheint es uns, daß die beiden großen Musiker nicht in nähere persönliche Beziehungen zueinander getreten waren, trotzdem Schubert schon seit seiner Kindheit Beethovens Werke mit Begeisterung in sich aufnahm und auch dieser — wohl erst während

seiner letzten Krankheit — Schuberts Lieder kennen und schätzen lernte. Beim Durchsehen der „Ossianischen Gesänge" soll Beethoven ausgerufen haben: „Wahrlich, in dem Schubert lebt der göttliche Funke!" Kreißle*) erzählt, daß Schubert, als er nach dem Leichenbegängnisse Beethovens mit zwei Freunden in einer Weinstube saß, das erste Glas „auf das Andenken des eben zu Grabe Getragenen" leerte, das zweite aber auf „das Andenken dessen, welcher unter den dreien der erste nachfolgen würde" — ihm selbst galt dieser Spruch.

Sein schon seit langem schwankender Gesundheitszustand verschlimmerte sich im Herbst 1828 zusehends und trotzdem er in die besser gelegene Wohnung seines Bruders Ferdinand übersiedelt war, trat keine Veränderung seines Befindens ein. Vom 11. November ab konnte er nicht mehr das Bett verlassen und die Ärzte konstatierten ein heftiges Nervenfieber, dem er am 19. November erlag. Bauernfeld schrieb tags darauf in sein Tagebuch: „Gestern nachmittag ist Schubert gestorben! Montags sprach ich ihn noch, Dienstag phantasierte er, Mittwoch war er tot. Er sprach mir noch von der Oper. Es ist mir wie ein Traum. Die ehrlichste Seele, der treueste Freund! Ich wollt', ich läge statt seiner. Er geht doch mit Ruhm von der Erde"**).

Bei der Einsegnung Schuberts wurde sein „Pax vobiscum" mit einem von Schober neuverfaßten Text, sowie eine Trauermotette von Gänsbacher gesungen und zahlreiche Freunde und Verehrer gaben ihm das letzte Geleite. Bis zum 23. Juni 1888 ruhte Schuberts irdische Hülle auf dem Währinger Ortsfriedhof, seinem Wunsche gemäß in unmittelbarer Nähe Beethovens. Dann wurden beide großen Tonheroen auf den neuerrichteten Zentralfriedhof in Wien überführt, wo der Wiener Männergesangverein dem Meister des Liedes ein neues, von Kundmann und Hansen geschaffenes Denkmal errichtete. Die erste Grabstätte Schuberts war durch der Freunde, insbesondere Grillparzers und Anna Fröhlichs Be-

*) Dr. H. Kreißle von Hellborn, Franz Schubert.
**) Richard Heuberger, a. a. O.

mühungen mit einem einfachen Denkmal geschmückt worden, auf dem Grillparzer folgende Worte anbringen ließ:

Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz
aber noch viel schönere Hoffnungen.
Franz Schubert liegt hier,
geboren am XXXI. Januar MDCCXCVII,
gestorben am XIX. November MDCCCXXVIII,
XXXI Jahre alt.

Diese Grabschrift, welche gewiß dem allgemeinen Empfinden entsprach, beweist uns, daß Schuberts Zeitgenossen dessen Bedeutung noch nicht voll erkannt hatten. Die meisten der zu jener Zeit tonangebenden „musikalischen Größen", deren Namen heute zumeist vergessen sind, sahen in Schubert nur den aufstrebenden jungen Musiker, nicht aber den Genius, der sie bereits alle überflügelt hatte. Selten gelangt die Mitwelt zur richtigen Beurteilung eines großen Künstlers, meist läuft sie Gefahr, mittelmäßige, gefällige Talente zu überschätzen und an dem bahnbrechenden, seiner Zeit vorauseilenden Genius fast achtlos vorüberzugehen. Erst die Nachwelt schließt das Urteil ab und sie hat Schubert die Siegespalme zuerkannt, als dem Schöpfer des deutschen Liedes. Wohl sind seine anderen Kompositionen, seine Messen, Symphonien und Kammermusikwerke nicht minder bedeutend, wohl ist seine Instrumentationskunst nicht minder bewunderungswürdig — auf jenen Gebieten aber ist er nur einer unter den Auserwählten, für das Lied in seiner Vollendung war er der Erste und Einzige, denn auch alle Errungenschaften des heutigen modernen Liedes bauen sich auf der von ihm geschaffenen Grundlage auf. An Stelle der dürftigen Lieder des 18. Jahrhunderts setzte er ein farbenprächtiges, reiches Tongemälde, in welchem sich das Lied zum selbständigen Kunstwerke erhob.

Schubert brachte Melodie und Harmonie in das richtige Verhältnis. Er faßte die Begleitung nicht nur als harmonische Unterlage des Gesanges oder als selbständiges Klavierstück auf, seinem feinen Empfinden nach waren Melodie und Begleitung fast untrennbare Begriffe, innig miteinander verbunden, sich gegenseitig unterstützend und ergänzend. Mit ebenso rich-

tigem Verständnis verwertete er die feinen Unterschiede in den Klangfarben der einzelnen Tonarten und wählte stets diejenige, welche dem Worte am besten entsprach. So ist auch der oft unvermittelte Wechsel zwischen Dur und Moll, welcher nicht wenig zu der trefflichen Wiedergabe des Gedichtes in seinen wechselnden Stimmungen beiträgt, für Schubert besonders charakteristisch.

Es ist bekannt, mit welcher Schnelligkeit der Meister oft seine Lieder schuf und doch irren jene, welche glauben, seinem gottbegnadeten Talent sei das Komponieren nur ein Spiel gewesen; stets nahm er seine Aufgabe sehr ernst. Wenn sich trotzdem unter den 600 Liedern, die Schubert hinterlassen, auch solche Kompositionen vorfinden, die uns des großen Meisters nicht würdig erscheinen, so liegt dies in erster Linie an dem Geiste seiner Zeit. Wohl trug ihn sein Genius oft weit darüber hinaus, aber nicht in allen Stücken konnte er sich dessen Einflüssen entziehen, und ganz besonders machten sich dieselben in der ziemlich skrupellosen Wahl seiner Texte bemerkbar. Oft fiel ihm ein recht unbedeutendes Gedicht in die Hände, und dementsprechend stand dann auch die Komposition nicht auf der Höhe, während jene Poesien, welche in gedrängter Form einen reichen und tiefen Gedanken- oder Gefühlsinhalt umschließen, ihn stets zu seinen besten Leistungen begeisterten. Dann erfaßte er die Individualität seines Dichters so vollständig, daß, wer einigermaßen mit Schubertschen Liedern vertraut ist, aus dessen Kompositionen mit ziemlicher Sicherheit auf den Namen des Dichters zu schließen vermag. Als Schubert starb, war nur ein kleiner Teil seiner Lieder bekannt und erst viel später wurden dieselben in ihrer Gesamtheit auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Zuletzt hat uns eine von 1885—1897 bei Breitkopf & Härtel erschienene, von Dr. Eusebius Mandyczewski kritisch revidierte Gesamtausgabe seiner Werke auch noch viele bisher unveröffentlichte Lieder aus dem Nachlasse Schuberts erschlossen.

So hat denn dieses inhaltreiche Leben zu früh dahingehen, dieser große Geist allzufrüh stille stehen müssen, dieser Geist,

in dem noch so viel Edles, Herrliches, noch so viel Glück und Erbauung für die Nachwelt aufgespeichert lag. Schubert ging den dornenvollen Pfad der Prüfungen, aber in seiner reinen Seele wohnte die göttliche Kraft der Ergebung — in seiner Musik war er reich, war er glücklich. Die tröstende, stärkende und erhebende Macht, welcher ihr innewohnt, war sein eigen, und diese wunderbare Macht teilte er seinen Kompositionen mit; er lauschte sie nicht nur der Natur ab, er verstand es, in der Seele der Menschen zu lesen, die geheimsten Regungen ihres Fühlens in Tönen wiederzugeben. Das Glück, welches das Leben ihm versagte, schenkte er seinen Mitmenschen in seinen unsterblichen Werken, denn er fand das Unendliche in der Kunst des Ausdrucks, und dieses ewig Unveränderliche knüpft sich für immer an seinen Namen.

X. Felix Mendelssohn-Bartholdy — Robert Schumann.

Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte die Liedkomposition verhältnismäßig wenig Anregung aus dem klaren Quell Schubertscher Lyrik geschöpft, während zwei andere Musiker, deren reiches Schaffen sie zum Mittelpunkt des deutschen Musiklebens machte, die Schicksale des Liedes auf lange hinaus weit nachhaltiger beeinflußten — die glänzende Erscheinung Felix Mendelssohns und die poetisch-romantische Persönlichkeit Robert Schumanns.

Mendelssohns künstlerische Bedeutung liegt in seiner souveränen Beherrschung der Form und der Schönheit musikalischen Ausdrucks. Er verband klassisches Ebenmaß mit romantischem Geist, doch war sein Schaffen größtenteils noch von den Idealen der Humanistik erfüllt und seine Auffassung des Liedes insbesondere, gehört zumeist noch einer früheren Epoche an. Auf die Weiterentwicklung des Liedes im höheren Sinne nahm er fast gar keinen Einfluß, denn obzwar viele seiner Lieder weit gehaltvoller sind als jene seiner Vorgänger, so mußte der zumeist am Äußerlichen haftende Klangreiz seiner etwas süßlichen Sentimentalität doch auf minder bedeutende Nachfolger eher verderblich als verbessernd wirken. Schumanns Lyrik hingegen barg eine Fülle nachahmenswerter Eigenschaften in sich, seine bezaubernde Romantik, sein durch und durch subjektives Empfinden und sein reicher Klaviersatz verliehen dem Liede einen neuen Reiz und doch bargen gerade diese Faktoren ebenfalls gefährliche Einflüsse in sich, da sie die Nachahmer verleiteten, das richtige Gleichgewicht zwischen Dichterwort und Musik außer acht zu lassen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) genoß das Glück, aus einer geistig hochstehenden Familie zu stammen. Hatte sich doch sein Großvater Moses Mendelssohn, einzig

und allein mit Hilfe seiner hervorragenden Geistesgaben vom armen Schreiber zum reichen Handelsherrn emporgearbeitet und eine geachtete, einflußreiche Stellung errungen. Als unermüdlicher Vorkämpfer für die geistige und soziale Hebung des Judentums, dem Moses Mendelssohn mit voller Überzeugung angehörte, als feinsinniger Schriftsteller und Philosoph, nahm er regen Anteil an dem geistigen Leben seiner Zeit; er zählte zu den intimen Freunden Lessings, der ihm in seinem „Nathan" ein unsterbliches Denkmal setzte. Sein Sohn Abraham, der Vater unseres Komponisten, hatte den klaren Verstand, aber nicht die Schöpferkraft des Vaters geerbt. Als durch und durch rechtschaffener Bankier nahm er eine angesehene Stellung in der Berliner Gesellschaft ein und war nicht nur als Sohn seines Vaters, sondern auch um seiner selbst willen überall gern gesehen. Die ihm angeborene gesunde, streng sittliche, doch von feinem Kunstsinn beseelte Lebensauffassung übertrug er in glücklichster Weise auf seine Familie. Als er sich 1804 mit Lea Salomon verheiratete, war er noch Associé seines Bruders in Hamburg, wo auch sein Sohn Felix am 3. Februar 1809 zur Welt kam. Während der Besetzung Hamburgs durch die Franzosen mußten die Brüder Mendelssohn aus der Stadt flüchten und sie gründeten nun in Berlin das noch heute bestehende, angesehene Bankhaus Mendelssohn. Durch den sittlichen Grundgedanken des Christentums angezogen, ließ der freidenkende Mendelssohn im Jahre 1816 seine vier Kinder Fanny, Felix, Rebekka und Paul evangelisch taufen und, nachdem Abraham selbst 1822 zum Christentum übergetreten war, nahm er für sich und die Seinen, zum Unterschiede von allen, dem Judentum treugebliebenen Verwandten, den Namen Mendelssohn-Bartholdy an. Felix machte sich die strengen Prinzipien seines Vaters, welcher ein Leben ohne Arbeit als wertlos erachtete, zu eigen und verdankte ihnen gewiß zum größten Teil seine nie erlahmende Arbeitsfreudigkeit und Pflichttreue. Die feinfühlige, geistreiche und hochgebildete Gattin Abrahams erkannte zuerst das ungewöhnliche musikalische Talent ihrer Kinder Fanny und Felix und gab ihnen den allerersten Unterricht

im Klavierspiel. Bald ließen die erstaunlichen Fortschritte des Knaben seine künstlerische Laufbahn vorausahnen, und in richtiger Erkenntnis dieses Talents zog der Vater die besten Lehrkräfte zur Ausbildung desselben heran. Dies war in erster Linie Zelter, dessen pedantischer Tüchtigkeit und eiserner Strenge Felix eine durchaus gewissenhafte, solide Grundlage in der Musiktheorie verdankte. Er eröffnete dem wissensdurstigen Knaben auch das Verständnis für J. S. Bachs Meisterwerke und vermittelte dessen persönliches Zusammentreffen mit Goethe. Anregender für das Gemüt des phantasievollen Knaben wurde der Unterricht, welchen der feinsinnige, lyrisch veranlagte Komponist Ludwig Berger ihm und seiner Schwester Fanny im Klavierspiel erteilte. Berger erlebte die Freude, daß die Geschwister später in ihrem Spiel eine virtuose Technik mit tiefem musikalischen Verständnis und genialer Auffassung verbanden; Fanny soll ihrem Bruder sogar in mancher Beziehung überlegen gewesen sein. Überhaupt blieb sie zeitlebens die treueste Freundin und musikalische Beraterin ihres Bruders, der alle seine Kompositionen mit ihr besprach, noch ehe er sie zu Papier brachte. Fanny, welche 1829 den Maler Hensel heiratete, wagte sich auch selbst mit einigen Kompositionen, hauptsächlich Liedern mit und ohne Worten, an die Öffentlichkeit. Ihre Liedkompositionen ähneln in Auffassung und Durchführung so sehr den Liedern ihres Bruders, daß er es nicht verschmähte, ihre Erstlingswerke unter seinem Namen erscheinen zu lassen. Es sind dies „Heimweh", das einst so beliebte Konzertstück „Italien", das Duett „Suleika und Hatem", „Sehnsucht", „Verlust" und das in seiner rührenden Einfachheit um so wirkungsvollere Lied „Die Nonne". Immerhin bleibt uns die Erinnerung an die geniale Künstlerin und bedeutende Frau, Fanny Mendelssohn-Hensel, um vieles wertvoller, als ihre Kompositionen, die uns kein genügendes Bild jener reichen Künstlernatur geben. Wie sehr der Zauber ihrer Persönlichkeit alle Herzen gefangen nahm, lesen wir in dem von ihrem Sohn veröffentlichten, Herz und Geist erfrischenden Werke „Die Familie Mendelssohn". In Tage-

büchern und Briefen entrollt uns das interessante Buch ein lebendiges Bild jenes erhebenden, von geistiger Arbeit getragenen und bei völliger individueller Freiheit von seltener Einigkeit beseelten Familienlebens.

Obwohl die Musik und alles, was mit ihr zusammenhängt, im Mendelssohnschen Hause die Hauptrolle spielte, ging doch dabei das rege Interesse für bildende Kunst und Wissenschaft nicht verloren. Es war allezeit das Bestreben der Eltern, ihren Kindern eine gründliche universelle Bildung zu vermitteln. Körper und Geist sollten nach hellenischem Prinzip gleichmäßig ausgebildet werden und Felix verfügte nicht nur über ein reiches humanistisches Wissen, er führte auch den Zeichenstift mit geschickter Hand, war ein gewandter Turner, Schwimmer, Reiter und ein flotter Tänzer. Das Verseschmieden zu besonderen Gelegenheiten fiel ihm auch nicht schwer; es sei hier das humoristische kleine Gedicht angeführt, in dem er (1826) die Schwächen und Ungerechtigkeiten der Kritiker köstlich schildert:

„Schreibt der Komponiste ernst,
Schläfert er uns ein;
Schreibt der Komponiste froh,
Ist er zu gemein.

Schreibt ein Komponiste klar,
Ist's ein armer Tropf;
Schreibt ein Komponiste tief,
Rappelt's ihm im Kopf.

Schreibt ein Komponiste lang
Ist er zum Erbarmen;
Schreibt ein Komponiste kurz,
Kann man nicht erwarmen.

Schreib' er also wie er will,
Keinem steht es an;
Drum schreib' ein Komponist
Wie er will und kann."*)

Das gastfreie Haus Mendelssohn bildete viele Jahre hindurch den geistigen Mittelpunkt der Berliner Gesellschaft. Hier fanden sich die berühmtesten Männer der Kunst und Wissenschaft zusammen und in dieser anregenden, allerdings vorwiegend humanistisch-schöngeistig gefärbten Atmosphäre fanden die heranwachsenden Kinder Mendelssohns die beste Gelegenheit, ihr Wissen zu bereichern, Verstand und Urteilskraft zu schärfen. Von nicht geringem Einfluß auf die geistige Entwicklung Felix Mendelssohns wurde auch dessen Bekanntschaft mit Goethe; der große Dichter empfand eine wahrhaft väterliche Freundschaft für den aufstrebenden

*) „Über Land und Meer" 1873, Nr. 36.

jungen Künstler. War das Leben im Elternhause mit weisem Vorbedacht in bester Weise für die Erziehung der Kinder eingerichtet, so boten auch mehrere Reisen (in die Schweiz und nach Paris) dem Knaben Gelegenheit, seinen Gesichtskreis zu erweitern und neue bedeutsame Eindrücke zu sammeln. Überall erregte sein Können, sein überraschendes Talent zur Improvisation gerechtes Aufsehen, und sein liebenswürdiges Wesen, sein sprühender Geist gewannen ihm viele Freunde.

Mendelssohns erste Kompositionen reichen in die früheste Jugendzeit zurück; von unschätzbarem Vorteil für seine musikalische Erfahrung war die Möglichkeit, seine eben niedergeschriebenen Werke bei den wöchentlich stattfindenden Musikaufführungen im Elternhause auch sofort zu hören. Viel Schönes und Geniales war bereits aus der Feder des jungen Künstlers geflossen, doch trug sein Schaffen noch den Stempel der Jugendlichkeit an sich. Mit der Ouvertüre des „Sommernachtstraumes" jedoch tritt uns der erst 17jährige Jüngling als gereifter und vollendeter Meister entgegen. Rasch und sicher schritt er nun vorwärts, von Erfolg zu Erfolg, alle Formen der Tonkunst beherrschend, auf allen Gebieten, mit Ausnahme der Oper, Unvergängliches schaffend. Durch und durch Musiker, bevorzugt von einem gütigen Geschick, das ihn mit seinen reichsten Gaben beschenkte, verwöhnt und gefeiert von seinen Zeitgenossen, hat Mendelssohn während seines kurzen, aber inhaltreichen Lebens nie den Kampf mit den düstersten Sorgen des Daseins, nie einen tragischen Konflikt in der eigenen Brust, nie einen alles überwältigenden, an den Grundfesten der Seele rüttelnden Schmerz gekannt; dieses Glück spiegelt sich auch in seinen Kompositionen wieder, die, licht und sonnig wie sein Leben, der feurigen Leidenschaft und fesselnden Dramatik entbehren. Keck sprühender Geist und lyrisch schwärmerische Empfindung bilden die Grundzüge seiner musikalischen Eigenart, und zu diesen gesellt sich die klassische Schönheit, das vollendete Ebenmaß der Form. Diese allgemeinen Charakterzüge finden wir auch in vielen seiner Liedkompositionen

wieder. Seine stark ausgeprägte musikalische Individualität verhindert ihn, sich ganz dem Dichterworte hinzugeben; die Dichtung regt ihn wohl an, eine schöne Melodie zu erfinden, welche dem Ohr schmeichelt und das Herz erfreut, er charakterisiert damit die allgemeine Stimmung, verfolgt den poetischen Gedanken jedoch nicht bis in seine Einzelheiten. Mendelssohns Auffassung ist weit konventioneller als die Schuberts und fußt zum Teil noch im 18. Jahrhundert, welches das Strophenlied und die Volkstümlichkeit bevorzugte. So recht in das Herz des Volkes hineingesungen hat sich Mendelssohn mit den innigen kleinen Liedern „Leise zieht durch mein Gemüt", „Wißt Ihr wo ich gerne weil", „Es ist bestimmt in Gottes Rat", „Ringsum erschallt in Wald und Flur" und „Wenn sich zwei Herzen scheiden". Sehr viele seiner Lieder zeichnen sich durch fließende Melodik und große Sanglichkeit aus, entbehren jedoch eines tieferen Gehaltes und verfallen leicht in süßliche Sentimentalität. So z. B. „Das erste Veilchen", „Reiselied", „Venetianisches Gondellied", „Morgengruß", „Der Mond" u. a. Zu den reizendsten und duftigsten Blüten Mendelssohnscher Lyrik zählt „Neue Liebe", ein Lied, in welchem jede Einzelheit des Gedichtes ihren treffenden Ausdruck findet. Das geisterhafte Reiten der Elfen in der Mondnacht, das phantastische Läuten ihrer Glöckchen, das Tönen der Hörner, die bange Frage nach dem Lächeln der Königin „Galt das meiner neuen Liebe? oder soll es Tod bedeuten?" und zum Schluß das leise Verklingen des Elfenrittes in der Begleitung — diese echt Mendelssohnsche Tonmalerei, welche den Schöpfer des Sommernachtstraumes verrät, läßt Heines Dichtung lebendig vor unseren Augen erstehen. Auch „Andres Maienlied" (Hexenlied) von Hölty führt uns in die Geisterwelt der Romantik und gehört zu seinen kräftigsten und glücklichsten Liedern. Diesen beiden, von pulsierendem Leben erfüllten Kompositionen, welche schon der neueren Zeit angehören, wäre noch Eichendorffs „Waldschloß" beizuzählen. Zarte und innige Tonmalerei finden wir in dem warmempfundenen Liede „Der Blumen-

kranz"; das liebliche Stimmungsbild „Bei der Wiege" schuf Mendelssohn als Patengeschenk für das neugeborene Söhnchen seines Freundes Moscheles. In dem reizenden „Frühlingslied" Lenaus (Durch den Wald, den dunklen), in dem träumerischen „Da lieg' ich unter den Bäumen", in Goethes „Suleikaliede" (Ach, um Deine feuchten Schwingen) und in dem lieberfüllten „Auf Flügeln des Gesanges" gibt uns Mendelssohn das lyrische Empfinden seiner schwärmerischen Seele wieder. Das „Herbstlied" (Im Walde rauschen dürre Blätter), die „Frage", „Ich wandre fort", „Im Herbst" (Ach, wie schnell die Tage fliehen) sprechen in ihrer einfachen Harmonik und sanglichen Melodik warm zum Herzen. Dem Meister des Oratoriums, der in seinem „Paulus" und „Elias" so viele der schönsten und erhebendsten Melodien geschaffen, mußten auch choralartige Lieder gelingen. Wir erinnern an die wahrhaft edle „Entsagung" und an das alte Kirchenlied „Erndtelied" (Es ist ein Schnitter, der heißt Tod). Auch das letzte Kind seiner Muse war ein Lied. Das tiefergreifende, von Todesahnung durchwehte „Nachtlied" ist eine der erhabensten und abgeklärtesten Schöpfungen des Meisters, der würdige Abschluß eines edlen Lebens. Hätte uns Mendelssohn viele solche Lieder hinterlassen, so wäre sein Wirken nicht ohne Einfluß auf die Weiterentwicklung des Liedes geblieben. Aus den meisten seiner Liedkompositionen jedoch spricht passive Objektivität und klassisch angehauchte Romantik, der Geist einer früheren Zeit, der in ihnen allerdings seine schönste Erfüllung fand, aber nicht den Keim neuen Lebens in sich trug. Die Schwächen Mendelssohnscher Lyrik traten am meisten in den seinerzeit unendlich beliebten Duetten hervor, welche vor weichlicher Melodik überfließen und überdies der inneren Berechtigung entbehren, da sie dichterisch nicht eigentlich als Wechselgesänge gedacht sind. Nicht so seine Chorlyrik, durch welche ein Zug gesunden, frischen Lebens geht und die als klassisches Muster des a cappella-Stiles anzusehen ist. In der Einfachheit und Klarheit des Satzes, in der leichten Sanglichkeit und schönen Klang-

wirkung des Tongewebes zeigt sich Mendelssohns feines Empfinden und seine volle Genialität.

Fast mühelos war es Mendelssohn gelungen, eine führende Rolle in dem Musikleben Deutschlands zu erreichen, nachdem eine erste Reise nach London 1829 bereits seinen Ruf als Virtuose, Dirigent und Komponist begründet hatte. Berlin bemühte sich, den Gefeierten nach seiner Rückkehr an sich zu fesseln und schuf 1830 für ihn eine Professur für Musik an der Universität. Der Meister jedoch, der nach Höherem strebte, lehnte diesen ehrenvollen Antrag ab und verließ bald darauf Berlin, um über Weimar, München und Wien nach Italien zu reisen. Auch auf Reisen war Mendelssohn stets unermüdlich tätig, schaffend und ausübend. In Venedig beendete er sein erstes Heft „Lieder ohne Worte", mit welchem er der Klaviermusik eine neue Kunstform schenkte, die allein genügt hätte, seinen Namen unsterblich zu machen. Nach längerem Aufenthalte in Italien, der Schweiz und München finden wir unseren Meister im Dezember 1832 in Paris, an dem nach der Julirevolution neu aufblühendem Musikleben lebhaften Anteil nehmend. In diese Zeit fallen auch zwei trübe Ereignisse, welche sein Gemüt tief ergriffen, der Verlust seines Jugendfreundes Ed. Rietz und der Tod des von ihm so innig verehrten Goethe. Von Paris aus wandte sich Mendelssohn wieder nach London, wo er sich stets besonders glücklich und heimisch fühlte. Des Reisens müde, sehnte er sich nun aber danach, im Vaterland eine dauernde Tätigkeit zu finden. Vergebens bewarb er sich um die durch Zelters Tod freigewordene Dirigentenstelle an der Berliner Singakademie, denn die judenfeindlichen Bürgerkreise Berlins fanden es „unerhört, daß man ihnen einen Judenjungen als Direktor aufreden wolle". Für diese Kränkung fand Mendelssohn bald darauf reiche Genugtuung in der Aufforderung, das große, musikalisch höchst bedeutende Musikfest in Düsseldorf zu leiten und seine glänzenden Erfolge bei diesen Aufführungen hatten seine Ernennung zum Musikdirektor in Düsseldorf zur Folge. Mendelssohn blieb jedoch nicht lange in dieser Stellung,

denn schon 1835 wurde er zur Leitung der Gewandhauskonzerte nach Leipzig berufen, wo er den ihm angemessenen Wirkungskreis vorfand und bis an sein Lebensende eine rege Tätigkeit entfaltete, die nur zeitweilig durch verschiedene Reisen unterbrochen wurde. Unter Mendelssohns Leitung erlangten die Gewandhauskonzerte einen Weltruf und Leipzig wurde der Mittelpunkt des deutschen, ja man könnte fast sagen des europäischen Musiklebens. In Leipzig verkehrte Mendelssohn viel mit Robert Schumann, der, selbst mitten im Kampfe um die Anerkennung seines Talentes stehend, zu dem schon um soviel abgeklärteren und auf der Höhe des Erfolges angelangten gleichalterigen Freunde mit schwärmerischer Bewunderung emporblickte. Mendelssohn erwiderte diese Freundschaft in herzlicher Weise, ohne jedoch Schumanns Größe in ihrem vollen Lichte zu erkennen. Von 1835 ab traf Mendelssohn auch öfter mit dem nur um vier Jahre jüngeren Richard Wagner zusammen, für dessen künstlerische Bestrebungen er sich lebhaft interessierte. Wagner, der zwar in späteren Jahren in seiner Schmähschrift „Das Judentum in der Musik" es leider nicht unterlassen konnte, auch Mendelssohn heftig anzugreifen, zollte jedoch im allgemeinen seiner „spezifischen Talentfülle, seiner feinsten und mannigfaltigsten Bildung und seinem zartest empfindenden Ehrgefühl" volle Anerkennung.

Am 28. März 1837 vermählte sich unser Meister mit Cécile Charlotte Sophie Jeanrenaud, der Tochter eines hugenottischen Geistlichen, mit welcher er in glücklichster Ehe lebte. Zehn Jahre freudigen Schaffens und reicher Tätigkeit waren ihm noch beschieden, dann traf ihn ein harter Schicksalsschlag, der seine Gesundheit erschütterte und wohl sein eigenes frühzeitiges Ende beschleunigte. Im Mai 1847 erhielt er die Nachricht von dem plötzlichen Tode seiner geliebten Schwester Fanny. Dieses unerwartete Unglück traf ihn so schwer, daß seine bis dahin unermüdliche Schaffenskraft erlahmte. Wohl blieb ihm die Musik als Trösterin zur Seite, doch konnte er sich aus seinem Schmerze nicht mehr aufraffen und erlag am 4. November 1847 den Folgen eines

Schlaganfalles. Die Trauer um diesen Beherrscher der Tonwelt war eine allgemeine, und mit wahrhaft fürstlichen Ehrenbezeigungen wurden seine irdischen Überreste nach Berlin überführt. Er ruht neben der geliebten Schwester, der er in seinem Briefe zu ihrem letzten Geburtstage wie vorahnend versprochen hatte, „Verlaß Dich darauf, das nächstemal bei Deinem Geburtstag bin ich bei Dir."

Harmonisch und lichtvoll, wie die ganze Person Mendelssohns, hatte sich auch dessen Leben gestaltet, um so stürmischer, wechselvoller und düsterer erscheint daneben der Lebensweg **Robert Schumanns** (1810—1856).

Der Vater unseres Komponisten, Friedrich August Gottlob Schumann, war der Sohn eines Pastors in Entschütz bei Gera und von seinen Eltern für den Kaufmannsstand bestimmt. Neigung und literarische Begabung wiesen ihn an den Schriftstellerberuf, doch mußte er allmählich die Unzulänglichkeit seines Talentes einsehen und erst nach jahrelangen Kämpfen gelang es ihm, das nüchterne Handelsfach mit seinen literarischen Interessen in Einklang zu bringen. Er widmete sich dem Buchhandel und gründete 1807 mit seinem Bruder in Zwickau die Verlagsbuchhandlung „Gebrüder Schumann", welche dank seinem vielseitigen Wissen rasch Ansehen und Bedeutung erlangte. Schon 1795 hatte er sich mit Johanna Christiane Schnabel, der Tochter des Zeitzer Ratschirurgen, vermählt, die an universeller Bildung wohl weit hinter ihrem Manne zurückblieb, durch ihre angeborene Herzensgüte jedoch, ihm eine treue Lebensgefährtin und brave Mutter seiner fünf Kinder wurde. Das jüngste dieser Kinder war Robert Alexander, der am 8. Juni 1810 in Zwickau geboren wurde. Schon frühzeitig erkannte die Mutter, daß gerade dieser Sohn die reiche künstlerische Begabung des Vaters ererbt hatte, die sie jedoch mehr fürchtete als schätzte, so daß Robert stets nicht nur ihr Liebling, sondern auch ihr Sorgenkind blieb. In der Privatschule des Archidiakonus Dr. Döhner erhielt der Knabe die Vorbildung für das Gymnasium, in welches er 1820

eintrat. Nun begann es in dem phantasievollen Geiste Roberts zu stürmen und zu gären; seine rasche Auffassung machte ihm das Studium leicht, alles interessierte ihn, überall fand er Anregung, jeder neue Eindruck prägte sich seiner Seele ein, alles Schöne und Edle begeisterte ihn. Aus dem vielgestaltigen Chaos seiner Bestrebungen und Interessen trat allmählich die ausgesprochene Vorliebe für Musik und Poesie hervor. Angeeifert durch die Vorbilder des Göttinger Hainbundes und der Anakreontiker gründete er bereits als fünfzehnjähriger Jüngling unter seinen Mitschülern am Zwickauer Gymnasium einen „Verein zur Einweihung in die deutsche Literatur". Wenn diese junge Gesellschaft sich auch nicht immer an den besten Erzeugnissen der Dichtkunst inspirierte, so erweiterten die eifrigen Kunstjünger doch ihren Gesichtskreis und es wurde fleißig gedichtet und geschwärmt. Ein aufmerksamer, verständiger Beobachter konnte damals schon erkennen, daß in Roberts poetischen Versuchen eine reiche Phantasie zu den schönsten Hoffnungen berechtige. Dieser Beobachter war der eigene Vater, der die literarischen Bestrebungen seines Sohnes nach besten Kräften unterstützte. Nach und nach trat aber auch die Musik in ihre Rechte. Schon als siebenjähriger Knabe hatte Robert Neigung zum Klavierspiel gezeigt und Kompositionsversuche gemacht. Der biedere Organist Kuntsch erteilte ihm den ersten Unterricht und bald begann Robert als Wunderkind der Stadt Zwickau zu gelten, da sein Spiel sowie sein Talent für Improvisation alle Zuhörer in Erstaunen versetzten. Nicht lange konnte Kuntsch ihm als Lehrer genügen so daß der einsichtsvolle Vater die musikalische Ausbildung des damals fünfzehnjährigen Jünglings Karl Maria von Weber anvertrauen wollte. Leider scheiterte dieser Plan, da Weber sich eben anschickte, nach England zu reisen; so blieb Schumann weiter sich selbst überlassen und bis zum zwanzigsten Jahre ohne Kompositionsunterricht. Zu seinem Unglück starb schon 1826 sein Vater und die Mutter setzte alle Hebel in Bewegung, um ihren Liebling von der Künstlerlaufbahn und all ihren Gefahren abzuhalten. Als

gehorsamer Sohn absolvierte Robert auch wirklich das Gymnasium und vertauschte, in heroischem Entsagen, seinen Künstlertraum mit dem Studium der Rechte. So hatte Schumann schon in jungen Jahren schwere Seelenkämpfe zu bestehen, die im Verein mit dem Schmerz um den Vater und einer ersten Liebe jene träumerische Melancholie in ihm erweckten, welche später den Grundzug seines Wesens bilden sollte. Genährt wurden solche Stimmungen noch durch ein intensives Vertiefen in die Schriften Jean Pauls. Schumann war geradezu verliebt in den empfindsam wehmutsvollen, stets nur unter Tränen lächelnden Dichter und widmete ihm einen überschwenglichen Kultus. Neben Jean Paul bewunderte er die weichen, wohlklingenden Verse Ernst Schulzes und die krankhaft schwärmerischen Gedichte des unglücklichen Franz von Sonnenberg. Ganz besonders aber zogen ihn die Werke Byrons an, die seine Seele nicht nur durch ihre phantasiereiche Gefühlstiefe, sondern gewiß ebensosehr durch den oft leidenschaftlich hervorbrechenden Weltschmerz gefangen nahmen. Schumann stand sein Leben lang unter dem Bann solcher Ideale, denn auch in reiferen Jahren beherrschten Jean Paul und Byron, im Verein mit Eichendorff und Heine, seine Geistesrichtung und wir verdanken dieser die herrlichsten Kompositionen.

Im März 1828 reiste Schumann nach Leipzig, um seinen Eintritt in die Universität vorzubereiten, welcher hierauf im Mai erfolgte. Während dieses ersten Aufenthaltes in Leipzig lernte er den Studenten Gisbert Rosen, eine verwandte Schwärmerseele, kennen, und unter der Fahne Jean Pauls wurde ein gefühlvoller Freundschaftsbund geschlossen. Die beiden Jünglinge unternahmen zusammen eine Reise nach Bayreuth, Augsburg und zuletzt München, wo Schumann Heinrich Heine kennen lernte, den liederreichen Dichter, welcher ihn später zu vielen seiner schönsten Lieder anregen sollte. In München mußten sich die Freunde trennen, Rosen ging nach Heidelberg, Robert dagegen übersiedelte nach Leipzig. Dort fühlte sich Schumann vorerst sehr unglücklich

und die Welt erschien ihm wie „ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume — ein Garten mit Cypressen und Tränenweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren"*). Das Studium der „eiskalten trockenen Jurisprudenz" stand in so schroffem Gegensatz zu seinem Wesen, daß er die Vorlesungen fast gar nicht besuchte und sich immer mehr zu der geliebten Kunst flüchtete. So trug der Aufenthalt in Leipzig wesentlich dazu bei, daß Schumann sich immer klarer seiner eigentlichen Vokation bewußt wurde. In dem befreundeten Hause des Dr. Carus, dessen Frau als hochbegabte Dilettantin den Gesang pflegte, lernte er außer Heinrich Marschner und dem Braunschweiger Kapellmeister G. Wiedebein auch Friedrich Wieck und seine Tochter Clara kennen, welch letztere später eine so bedeutende Rolle in seinem Leben spielen sollten. Clara Wieck war zu jener Zeit 9 Jahre alt und als Pianistin schon so ganz Künstlerin, daß Schumann sich angeeifert fühlte, es ihr nachzutun und ihren Vater bat, an Claras Lehrstunden teilnehmen zu dürfen. Dieser Unterricht währte jedoch nur kurze Zeit und Schumann bildete sich in der Folge wieder allein weiter. Den größten Einfluß auf den Durchbruch seines musikalischen Talents nahmen hiebei die Werke Schuberts, welche er ungemein hochhielt und jene Sebastian Bachs, dessen streng klassische Formen er instinktiv zum Vorbild nahm.

Noch immer wagte Schumann es nicht, die eigene Mutter in seine heiligsten Wünsche einzuweihen und bat nur, die Universität Leipzig mit Heidelberg vertauschen zu dürfen. Dort, in der blühenden, idyllischen Neckarstadt, fand er nicht nur seinen liebsten Freund Rosen wieder, sondern lernte auch in dem bedeutenden Rechtsgelehrten Thibaut einen feinsinnigen Musiker schätzen. Thibaut erkannte, welch außergewöhnliches Talent hier für die Musik zu gewinnen sei und riet schließlich selbst dem genialen Jüngling, das Studium der Rechte aufzugeben. In Heidelberg hatte Schumann drei Semester hindurch das echte flotte Studentenleben geführt,

*) R. Schumanns Briefe, Neue Folge. Herausgegeben von F. G. Jansen.

in den geselligsten Kreisen verkehrt und alle Herzen durch sein Klavierspiel und freies Phantasieren erobert. Ein musikalischer Studiengenosse erzählt darüber: „In unerschöpflicher Fülle seien dem Spielenden die Ideen zugeströmt, in ihrer tiefen Eigentümlichkeit und ihrem poetischen Zauber schon deutlich die Grundzüge von Schumanns musikalischem Wesen verratend"*). Endlich, im Juli 1830, entschloß sich Schumann, seiner Mutter den inhaltschweren Brief zu schreiben, in welchem er ihr nochmals eindringlich vorstellte, daß sein Lebensglück nur in der Musikerlaufbahn Erfüllung finden könne und sie bat, das Urteil Wiecks über seine Befähigung einzuholen. Wieck antwortete auf den besorgten Brief der Mutter, daß er sich anheischig mache, Robert „bei seinem Talent und bei seiner Phantasie binnen drei Jahren zu einem der größten jetzt lebenden Klavierspieler zu bilden, der geistreicher und wärmer wie Moscheles und großartiger als Hummel spielen soll . . ."**). Allerdings äußerte Wieck auch einige Bedenken, ob Robert die für ein ernstes Studium unerläßliche Geduld und Ausdauer besitze, riet jedoch, es auf jeden Fall zu versuchen. So kehrte Schumann im Herbst 1830 wieder nach Leipzig zurück und bezog zwei verfügbare Zimmer der Wieckschen Wohnung. Für Wieck war die künstlerische Erziehung seiner Tochter Clara zur Lebensaufgabe geworden und die glänzenden Erfolge seiner Lehrmethode hatten ihm schon damals den Ruf eines hervorragenden Klavierpädagogen eingetragen. Zu seinen bedeutendsten Schülern gehörte außer Schumann, der in ihm den ausgezeichneten Lehrer und väterlichen Freund verehrte, später auch Hans von Bülow. Schumanns Plan war es, sich ganz der Virtuosenlaufbahn zu widmen und begann er nun mit Begeisterung unter Wiecks Führung zu studieren. Leider unterwarf er sich derselben nicht vollständig und versuchte eigenmächtig, mit Hilfe einer selbst ausgedachten Übung, die Unabhängigkeit der Finger von-

*) Ph. Spitta „Ein Lebensbild Robert Schumanns".

**) Berthold Litzmann „Klara Schumann, ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen (1902—08).

einander und damit eine glänzende Technik rascher zu erreichen. Dieses Experiment brachte seinen Virtuosenträumen ein jähes Ende, da es ihm eine unheilbare Lähmung des Mittelfingers zuzog. Für die Nachwelt bedeutete dieses Mißgeschick nur einen Gewinn, denn von nun ab wandte Schumann sein ganzes Streben der Komposition zu. Mit Ausdauer und Willenskraft begann er jetzt endlich bei dem tüchtigen Musikdirektor Heinrich Dorn die Anfänge der Musiktheorie zu studieren und gelangte zu der Einsicht, daß das Studium des Generalbasses, welches er bisher stets als überflüssig von sich gewiesen hatte, selbst für den mit feinstem musikalischen Verständnis begabten Künstler unerläßlich sei.

So verstrichen die Jahre in ernster Tätigkeit, der es aber auch nicht an heiterer Geselligkeit fehlte. Schumann verlebte den Winter 1832/33 in Zwickau und kehrte im März 1833 nach Leipzig zurück, wo er eine Wohnung in „Riedels Garten" bezog. Trotzdem er aufgehört hatte, Hausgenosse bei Wieck zu sein, blieb er doch in freundschaftlichem Verhältnis zu der Familie; mit der ihrem Wesen nach ganz kindlichen Clara verband ihn eine herzliche, treue Kameradschaft. Das Jahr 1833 sollte Schumann auch die erste bange Ahnung seines späteren tragischen Geschickes bringen. Der Tod seiner inniggeliebten Schwägerin Rosalie erschütterte ihn derart, daß die Angst, „den Verstand zu verlieren", sich seiner bemächtigte und ihn in tiefe Melancholie versetzte, aus der er sich nur durch ernste Tätigkeit emporzuarbeiten vermochte. Schon früher hatte Schumanns literarische Veranlagung ihn auf das Gebiet des Musikschriftstellers geführt, nun gründete er 1834 im Verein mit Wieck und seinen Freunden Schunke und Knorr eine „Neue Zeitschrift für Musik", welche den Zweck verfolgen sollte, gegen die Verflachung des Geschmackes auf dem Gebiete der Oper und Klaviermusik, sowie auch gegen die beschränkten Anschauungen und allzu große Milde der herrschenden Kritik anzukämpfen. Von 1837 bis Ende Juni 1844 war Schumann Eigentümer und alleiniger Redakteur dieser Zeitung. Sein Verdienst ist es, mit gewandter Feder und echt künstlerischem, unparteiischem

und unbestechlichem Urteil die Bedeutendsten unter seinen Zeitgenossen in die musikalische Welt eingeführt zu haben, so u. a. Chopin, Gade, Kirchner, Franz und Brahms. Es waren, um mit Spitta zu reden, „nicht die Waffen der Wissenschaft, mit welchen er wirkte, sondern das poetische Talent, welches sich mit dem musikalischen Genie in der Person eines umfassend und feingebildeten Menschen vereinigt hat".

Im Sommer 1834 lernte Schumann Ernestine von Fricken kennen, eine Schülerin Wiecks, in der er das Ideal seiner künftigen Gattin gefunden zu haben glaubte, und obwohl es nie zu einer formellen Verlobung kam, galt Ernestine doch allgemein als seine Braut. Unter dem Einfluß dieser Liebe entstand das so charakteristische, reizende Klavierstück „Carnaval" — im Liede zu sprechen hatte sie ihn jedoch noch nicht gelehrt. Der Herbst brachte den beiden Liebenden die Trennung, und als der persönliche Zauber fehlte, gelangte Schumann allmählich zur Einsicht, daß Ernestines Geist dem seinigen nicht folgen könne und immer ungünstiger für diese mußten die Vergleiche ausfallen, die er, fast unbewußt, zwischen ihr und Clara Wieck zog. Clara war inzwischen auch herangereift und hatte das Kindliche verloren; ihr lebhafter, vielseitiger Verstand, ihr edles künstlerisches sowie menschliches Empfinden und der sich allmählich entfaltende Zauber ihrer Persönlichkeit nahmen Schumann mehr und mehr gefangen. Das Bild Ernestines verblaßte und trat immer weiter in den Hintergrund zurück. Lange kämpfte Schumann gegen diese neuen Gefühle an, hatte er doch die Unbeständigkeit seines Empfindens fürchten gelernt. Claras Herz hingegen schlug schon seit langem treu dem Jugendfreund entgegen und ein unsägliches Glücksgefühl erfüllte sie, als Schumann ihr schließlich doch seine Liebe gestand. Das herzliche Wohlwollen, welches Wieck bisher seinem Schüler entgegengebracht hatte, berechtigte zu den schönsten Hoffnungen und so schloß das Jahr 1835 für beide unter dem Zeichen sonnigsten Glückes. Wieck jedoch trat wider alles Erwarten dieser aufkeimenden Neigung entgegen und brachte Clara nach Dresden, um sie von Schumann zu

trennen. Bald darauf erlitt letzterer den ihn tief erschütternden Verlust seiner Mutter, und in dem sehnsüchtigen Wunsche, bei seiner geliebten Clara Trost zu finden, besuchte er sie, ohne Wissen ihres Vaters in Dresden. Das heimliche Zusammentreffen der beiden blieb aber nicht verborgen und Wieck brach nun in schroffster und beleidigendster Weise jeden Verkehr mit Schumann ab. Damit begann eine schwere Prüfungszeit für Clara und Robert. Das Leben jedoch stellte an beide so viele Ansprüche, daß sie sich dem Schmerze der Trennung nicht ausschließlich hingeben konnten; Clara mußte mit ihrem Vater Konzertreisen unternehmen, Robert war durch seine Redaktionstätigkeit vollauf in Anspruch genommen. Auch ruhte sein schöpferischer Genius nicht und von 1836—1839 entstanden viele jener genialen Klavierkompositionen, in denen sich uns seine ganze Meisterschaft offenbart. Viel Anregung bot ihm der Verkehr mit Mendelssohn, der 1835 als Musikdirektor nach Leipzig berufen worden war. An Claras 18. Geburtstag (13. September 1837) versuchte es Schumann noch einmal, das Herz des alten Wieck zu rühren und hielt in einem Briefe formell um die Hand seiner Tochter an. Über Wiecks Antwort schrieb Schumann selbst an Becker, „sie war so verwirrt, so zweifelhaft ablehnend und zugebend, daß ich nun gar nicht weiß, was ich anfangen soll.“ Jahrelang zog sich nun dieses unklare Verhältnis hin, des Ringens und Kämpfens war kein Ende. Wieck sah in Schumann nur einen Hungerleider, ohne Aussichten für die Zukunft, denn Schumann verfügte zwar über ein genügendes Auskommen für bescheidene Ansprüche, konnte aber allerdings Clara nicht das glänzende Los bieten, welches der Vater für seine Tochter anstrebte. Wohl versuchte Schumann im Einverständnis mit Clara durch eine Übersiedelung nach Wien (Oktober 1838) seine materielle Lage zu verbessern, mußte jedoch bald einsehen, daß Wien nicht der Boden für ihn und die von seiner Zeitung verfolgten Bestrebungen sei; er kehrte daher nach halbjährigem Aufenthalte daselbst wieder nach Leipzig zurück. Das Vorgehen Wiecks wurde immer verbitterter und ungerechter,

so daß Schumann und Clara sich gezwungen sahen, im Juni 1839 die Hilfe des Gerichtes in Anspruch zu nehmen. Während der Verhandlungen erhob Wieck die beleidigendsten und sogar ehrenrührigsten Verleumdungen gegen Schumann, deren Widerlegung viel Zeit in Anspruch nahm, so daß sich der Prozeß sehr in die Länge zog. Clara hatte unterdessen allein Konzertreisen unternommen und ihr eigener Vater scheute sich nicht, ihr Talent, wo es anging, herabzusetzen und ihre Erfolge durch allerhand anonyme und offene Schmähbriefe zu schmälern. Endlich traf im August 1840 die gerichtliche Bewilligung zur Vermählung der Liebenden ein; am 12. September schlossen sie, umgeben von treuen Freunden, den Bund fürs Leben.

In den letzten Monaten vor der endgültigen Entscheidung hatte sich in beider Herzen immer stärker das Bewußtsein des nahenden Glückes gefestigt und eine Anzahl reizender Briefe spricht uns davon. In Schumann weckte dieses Glück ganz neue Stimmen — endlich fand er das Lied! Ihm wurde es nun Herzensbedürfnis, der teuren Braut in diesem schönsten und beredtesten Ausdrucksmittel seine Liebe immer wieder von neuem zu gestehen. So schreibt Robert am 7. Februar 1840 an Clara*): „. . . ich schwärme jetzt viel Musik, wie immer im Februar. Du wirst Dich wundern, was ich alles gemacht in dieser Zeit — keine Klaviersachen, Du erfährst es aber noch nicht . . .“ Am 10. Februar antwortet Clara: „. . . sag' mir, was das ist, was Du komponierst? ich wüßte es doch gar zu gern! o bitte, bitte. Ist es ein Quartett? eine Ouverture, oder wohl gar eine Symphonie? soll es vielleicht ein Hochzeitsgeschenk für mich sein? sag mir nur den ersten Buchstaben . . .“ Endlich wurde das Rätsel gelöst; Schumann sandte seiner Braut ein Lied nach Bremen, wahrscheinlich den „Nußbaum“, und schrieb dazu: „Hier meine Clara, lege ich Dir noch ein Liedchen bei; ich hab's eben gemacht. Lies erst den Text gut und gedenke dann Deines Roberts. Es ist eigentlich das Scherzino in

*) Alle hier zitierten Brief- und Tagebuchstellen sind dem Werke Berthold Litzmanns „Clara Schumann“ entnommen.

anderer Form. Ich will Dir nur sagen, ich habe sechs Hefte Lieder, Balladen, Großes und Kleines, Vierstimmiges gemacht. Da wird Dir manches recht gefallen." Auf diesen Brief, welcher auch einige kränkende Äußerungen enthielt, antwortete Clara: „Dein Lied hat mich ganz entzückt und löste die Dissonanzen in Deinem Brief in die schönsten Harmonien auf. Es ist das zarteste von einem Lied, das man sich denken kann und doch bei aller Natürlichkeit so sinnig — ich hab' es schon, ich weiß nicht, wie oft, heute gesungen und schwärme darin. Schönsten Dank dafür, mein Robert . . . — werd' ich denn die andren Lieder und Balladen nicht bald zu sehen bekommen? Ich bin ganz überrascht, Dich in diesem Fach so entzückend wieder zu erblicken. — Das Lied geht mir nicht aus dem Sinn . . ." Robert an Clara, 24. Februar 1840: „. . . Du schreibst mir, ich hätte einen Mißmut auf die ganze Menschheit. Oh nein, wie irrst Du da. Was für Liebe, für Musik, für Träume in meinem Herzen sind, ach, wie viele, viele . . . hier schicke ich Dir ein kleines Liedchen zum Trost; sing' dir's leise, einfach, wie Du bist. Bald schicke ich Dir mehr. Die vorigen Tage hab ich einen großen Zyklus (zusammenhängend) Heinescher Lieder ganz fertig gemacht. Außerdem noch eine Ballade, „Belsazar", ein Heft aus dem West-Östlichen Divan von Goethe; ein Heft von R. Burns (einem Engländer, noch wenig komponiert), dann auch zwei Hefte von Mosen, Heine, Byron und Goethe; das gibt mit dem Zyklus 7 Hefte . . . Wie mir dies alles leicht geworden, kann ich Dir nicht sagen, und wie ich glücklich dabei war. Meistens mach ich sie stehend oder gehend, nicht am Klavier. Es ist doch eine ganz andere Musik, die nicht erst durch die Finger getragen wird — viel unmittelbarer und melodiöser . . ." Um dieselbe Zeit hatte Robert die Freude, seiner Braut mitteilen zu können, daß er von der Universität Jena zum Ehrendoktor der Philosophie ernannt worden sei. Am 13. März schreibt er: „Hier als schüchterne Belohnung für Deine zwei letzten Briefe etwas. Die Lieder (der Liederkreis von Heine, op. 24) sind meine ersten gedruckten, also kritisiere sie mir nicht zu stark. Wie ich sie componierte, war ich ganz in Dir.

Du romantisches Mädchen verfolgst mich doch mit Deinen Augen überallhin und ich denke mir oft, ohne solche Braut kann man auch keine solche Musik machen, womit ich aber Dich besonders loben will . . . Denkst Du denn etwa, weil ich so viel componiere, kannst Du müßig sein. Mach doch ein Lied einmal! Hast Du angefangen, so kannst Du nicht wieder los. Es ist gar zu verführerisch . . .“ Am 14. März antwortet Clara an Robert: „Hab schönen Dank für die Lieder, sie haben mich überrascht und sind doch ganz eigenthümlich, verlangen aber alle gute Sänger, die Geist genug besitzen, sie aufzufassen . . . Componieren aber kann ich nicht, es macht mich selbst zuweilen ganz unglücklich, aber es geht wahrhaftig nicht, ich habe kein Talent dazu. Denke ja nicht, daß es Faulheit ist. Und nun vollends ein Lied, das kann ich gar nicht; ein Lied zu componieren, einen Text ganz zu erfassen, dazu gehört Geist . . .“

Dem gegenseitigen schriftlichen Gedankenaustausch blieben Robert und Clara auch als Eheleute treu und sie hinterließen uns in Tagebuchform ein reiches Bild ihres in jeder Hinsicht so schönen und seltenen Verhältnisses. Eine Ehe zwischen zwei hochbedeutenden und scharf ausgeprägten Künstlerindividualitäten birgt immer große Gefahren in sich, aber die gegenseitige tiefe Liebe, das edle Taktgefühl und das selbstlose Wesen Claras halfen beiden über alle äußeren und inneren Kämpfe glücklich hinweg. Für Clara war es besonders schwer gewesen, sich in ihre neue Stellung hineinzufinden, denn als sie sich mit Schumann verheiratete, war sie als ausübende Künstlerin der gefeierte, verwöhnte Liebling der ganzen Musikwelt, Roberts Schöpferkraft hingegen hatte sich noch nicht durchzuringen vermocht. Wenige erst kannten seinen vollen Wert, doch Clara fühlte in ihrer feinen Künstlerseele ganz genau, daß ihm der Vorrang gebühre und war daher immer bestrebt, selbst bescheiden zurückzutreten. Das behagliche, einfache Heim in Leipzig war Zeuge vieler glücklicher Stunden. So schreibt Clara im Februar 1841 in ihr Tagebuch: „Wir genießen ein Glück, das ich früher nie gekannt, ein sogenanntes ‚häusliches Glück‘ verspottete mein

Vater allezeit. Wie bedaure ich die, die das nicht kennen! Sie leben doch nur halb!" Litzmann fügt diesen Zeilen treffend hinzu: „Bei diesem häuslichen Glück war die landläufige Nebenvorstellung von Enge und Beschränktheit ausgeschlossen; es wurzelte in der Größe der beiden Naturen, die in jeder Umgebung ihr Bestes und Eigenstes zur Entfaltung brachten, jenem erhabenen Sinn, der ihnen eigen, der, mit Schiller zu reden, das Große in das Leben legt und nicht darin sucht."

Während der ersten Monate dieses ehelichen Glückes beherrschte das Lied in unverminderter Sangesfreudigkeit und beseligender Wonne Schumanns ganze Schöpferkraft und wir verdanken diesem einen Jahre den größten und besten Teil des reichen Liederschatzes, den er uns hinterließ. Er selbst nannte das Jahr 1840 „Mein Liederjahr". Auch Clara wurde von Roberts Geist mitgerissen und überraschte ihren Mann am Weihnachtsabend 1840 mit drei Liedern, die sie ihm „in tiefster Bescheidenheit" widmete. Es sind dies „Am Strande" von R. Burns (Traurig schau ich von der Klippe), „Ihr Bildnis" von Heine (Ich stand in dunklen Träumen) und „Das Volkslied" von Heine (Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht). Schumann begeisterte sich nun an dem Gedanken, mit Clara zusammen ein Liederheft zu veröffentlichen und schrieb als ersten Beitrag hiefür neun Lieder aus dem „Liebesfrühling" von Rückert. Claras Beisteuer zu diesem gemeinsamen Werke erhielt Robert am 8. Juni zu seinem Geburtstage; es waren dies die Lieder: „Warum willst du andre fragen?", „Er ist gekommen in Sturm und Regen", „Liebst du um Schönheit, o nicht mich liebe". Die Lieder Claras, in welchen der Zauber eines reinen, verklärten Glückes liegt, zeigen ein so feinsinniges Nachempfinden des dichterischen Vorwurfs, daß Roberts Künstlernatur wahre Freude daran empfand. Beglückt durch diese Anerkennung aus des Geliebten Munde ging Clara mit erneuter Schaffenslust daran, ihn an besonderen Festtagen durch ihre Lieder zu erfreuen. So brachte der Sommer 1842 den „Liebeszauber" von Geibel und

Heines „Sie liebten sich beide, doch keiner wollt es dem andern gestehen". Im Sommer 1843 entstanden: „Ich hab in deinem Auge den Strahl der ewigen Liebe gesehen", ferner „Der Mond kommt still gegangen" und „Die stille Lotosblume". Den schönsten Abschluß des ersten Ehejahres bildete die Geburt eines Töchterchens am 1. September 1841, welches an Claras Geburtstag, am 13. desselben Monats, „Marie" getauft wurde. An diesem Festtage überraschte Robert seine Frau mit dem ersten gedruckten gemeinsamen Liederhefte und zu Weihnachten mit einem reizenden „Wiegenlied".

Nach Ablauf seines „Liederjahres" wandte sich Schumann wieder ganz der Instrumentalmusik zu und widmete sich, so wie früher dem Liede, jetzt der Symphonie, später der Kammenmusik und seinen herrlichen Chorwerken „Paradies und Peri", „Der Rose Pilgerfahrt" und „Faust". Im Besitze des ruhigen gesicherten häuslichen Glückes entfaltete sich sein großes Talent zur vollsten Blüte; während er ein gewaltiges Tonwerk nach dem anderen schuf, festigte sich sein Ruf als Komponist immer mehr und Schumann begann neben Mendelssohn eine wichtige Rolle in Leipzigs Musikleben zu spielen. Aus verschiedenen Städten Deutschlands ergingen an das Ehepaar Schumann ehrende Rufe, welche in gleichem Maße dem schaffenden Künstler, wie der gefeierten Virtuosin galten. Infolge dieser rastlosen geistigen Arbeit, zu welcher noch die ermüdende Redaktionstätigkeit kam, zeigten sich bei Schumann Ende des Jahres 1842 die ersten ernsten Mahnungen eines Nervenleidens, die ihn zwangen, seine schöpferische Tätigkeit zu unterbrechen. Zur Bekämpfung aller hieraus entstandenen materiellen Sorgen nahm Schumann 1843 die Stelle eines Musiklehrers an der von Mendelssohn gegründeten Musikschule in Leipzig an. In demselben Jahre erlebte Clara die Freude, daß ihr Vater, durch Schumanns große Erfolge umgestimmt, endlich die Hand zur Versöhnung bot. Kurz darauf unternahm das Ehepaar eine schon längst geplante Reise nach Rußland, welche beiden von allen Seiten ehrende Anerkennung brachte.

Während die als Clara Wieck unvergeßliche Künstlerin Triumph über Triumph feierte, gelangte die russische Musikwelt auch allmählich zur Erkenntnis, daß Schumann neben Mendelssohn der größte lebende Komponist sei. Trotzdem war Schumann in Rußland nicht glücklich, das unruhige Leben hemmte seine Schaffenskraft und auch körperlich fühlte er sich noch immer schwach und müde. Seine Melancholie suchte sich diesmal im Dichterworte Luft zu machen; er selbst bezeichnete dies als „versteckte Musik, da zum Componieren keine Zeit und Ruhe war".

Von der russischen Reise im Mai 1844 zurückgekehrt, blieben Schumanns den Sommer über in Leipzig, doch auch in der häuslichen Ruhe besserte sich Roberts Zustand nicht. Die Ärzte rieten Luftveränderung an und so übersiedelte er mit seiner Familie nach Dresden, vorerst nur für den kommenden Winter. Dieser Entschluß war ihm um so leichter gefallen, als auch Mendelssohn Leipzig für längere Zeit verlassen hatte und durch dessen Abwesenheit eine unersetzliche Lücke in seinem Freundeskreise entstanden war. Blickte doch Schumann in unbegrenzter Verehrung zu Mendelssohns so sehr in sich gefestigter, harmonisch ausgeglichener Künstlernatur empor, um so mehr, als er selbst nur allzu oft seiner wechselnden Stimmungen nicht Herr zu werden vermochte. Er bewunderte ihn als Mensch, ebenso wie als Musiker und es war fast eine schwärmerische Liebe, die ihn zu Mendelssohn zog, von dessen ruhigerer Natur jedoch nicht in gleichem Maße erwidert wurde. Nichtsdestoweniger blieb Mendelssohn ihm stets ein aufrichtiger, wohlwollender Freund und zu dem herzlichen Verkehr trug nicht wenig seine warme Verehrung für Clara bei. Nach Mendelssohns Tode schrieb Clara in ihr Tagebuch: „Sein Verlust ist für Robert doppelt unersetzlich, denn er war es ja, dem Robert als Künstler am nächsten stand, mit dem Robert am liebsten seine Empfindungen und Ansichten über die Kunst austauschte, dessen Unterhaltung immer so schön und erfrischend auf den Geist wirkte."

Bitter empfanden Schumanns den Unterschied zwischen dem Leipziger und Dresdener Musikleben. Während Leipzigs

rege Kunstpflege nur große und hohe Ziele verfolgte, bewegte sich das Streben der Dresdener Künstler in kleinlichen, fortschrittsfeindlichen Grenzen und das Publikum war damit zufrieden. Es ist begreiflich, daß Robert und Clara unter solchen Verhältnissen bei der Allgemeinheit wenig Anerkennung fanden; nur ein kleiner auserlesener Kreis intimer Freunde brachte ihnen und ihrem Streben warmes Interesse entgegen. Vor allem waren dies die beiden Maler Eduard Bendemann und Rudolf Hübner. „Diese Nicht-Musiker sind mir aber lieber als alle die Dresdener Musiker zusammen", schrieb Clara, denn unter letzteren zeigte sich nur der vortreffliche Pianist und feinsinnige Komponist Ferdinand Hiller als verwandter Geist. In jene Zeit fällt auch die erste Begegnung Schumanns mit Richard Wagner, doch waren beide Meister in ihren musikalischen Idealen und Ansichten so gründlich voneinander verschieden, daß sie sich trotz gegenseitigen Interesses nicht nähertreten konnten. In ebensolchem Kontraste stand Wagners lebhaftes, gesprächiges Wesen zu Schumanns sich immer mehr verschärfender Schweigsamkeit und Verschlossenheit. Hingegen brachte der freundschaftliche Verkehr mit den beiden großen Sängerinnen Jenny Lind, der „schwedischen Nachtigall" und der Schröder-Devrient manche schöne Stunde mit sich. Für Schumann und Clara war es ein hoher Genuß, Roberts Lieder in so vollendeter Auffassung und mit den herrlichsten Stimmmitteln wiedergegeben zu hören. In Jenny Lind fand Clara eine gleichgestimmte Seele, während sie die Schröder-Devrient stets enthusiastisch verehrte, ihrem leidenschaftlichen Charakter jedoch fremd gegenüberstand.

Bis 1850 lebte Schumann in Dresden, das häusliche Glück, welches ihm seine Gattin und Kinder boten, genießend und in unermüdlicher Schaffenslust arbeitend. Das Jahr 1849 brachte auch wieder einige Lieder: „Mignon", „Die Harfnerlieder", ferner „Die Hebräischen Gesänge" von Byron und viele Chöre. „Er komponierte wo er ging und stand, nichts, auch die unbequemste Situation nicht, konnte ihn stören.

So hat er das Lied Mignons ‚Kennst du das Land' in Kreischa bei Dresden mitten unter seiner lärmenden Kinderschar komponiert"*). Clara jubelte jedem neuerstehenden Werke dieser scheinbar unerschöpflichen Phantasie begeistert zu, nicht ahnend, daß ihr Mann mit jeder neuen Schöpfung dem über ihm schwebenden Verhängnis näher rückte. An trüben Vorboten fehlte es allerdings nicht. Wiederholt war Schumann ernstlich krank, doch erholte er sich anscheinend immer wieder und kämpfte wie ein Held gegen die zerstörenden Gewalten seines Inneren, die ihn nur zu oft verbittert, schwermütig und nervös überreizt erscheinen ließen. Auch der plötzliche Tod Mendelssohns hatte einen beängstigenden Eindruck auf ihn gemacht und es verfolgte ihn die fixe Idee, daß auch er bald auf dieselbe Weise sterben werde. 1850 folgte Schumann einem Ruf nach Düsseldorf als städtischer Musikdirektor und sowohl er als Clara wurden, ganz im Gegensatz zu Dresden, in Düsseldorf enthusiastisch aufgenommen. Auch dort war das Leben reich an Arbeit für beide, reich an Freuden, doch auch reich an manchen Enttäuschungen.

Das Jahr 1851 brachte die Komposition des Chorwerkes „Der Rose Pilgerfahrt" und einiger großer Balladen für Soli, Chor und Orchester, darunter „Des Sängers Fluch" und „Das Glück von Edenhall". Zu Weihnachten 1852 berichtet das Tagebuch wieder: „Robert beschenkte mich mit Liedern nach Texten der Maria Stuart, sein erster Kompositionsversuch nach langer Zeit wieder." Neuerdings hatte sich Roberts Gesundheitszustand verschlimmert und Fernstehende nahmen an ihm ein Nachlassen seiner geistigen Spannkraft wahr. Zu den treuesten Freunden des Hauses gehörten nun Joseph Joachim, der berühmte Violinspieler, und Johannes Brahms. Hatte Schumann seine literarische Laufbahn damit begonnen, die musikalische Welt auf Chopin aufmerksam zu machen, so ergriff er nun noch einmal — zum letzten Male — die Feder, um in einem begeisterten Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik" von

*) Philipp Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894.

1853 den zwanzigjährigen Brahms als den „jungen Adler" zu feiern, der berufen sei, „den höchsten Ausdruck unserer Zeit in idealer Weise auszusprechen". Brahms und Joachim waren die letzten Lichtblicke seines Lebens und blieben auch später seiner so schwer geprüften Clara die treuesten und selbstlosesten Freunde, ihre Stütze und ihr Halt. Im Februar des Jahres 1854 begannen sich nervöse Gehörsstörungen, Wahnvorstellungen und tiefste Melancholie bis ins Unerträgliche zu steigern. Schumann selbst äußerte den Wunsch, in eine Heilanstalt gebracht zu werden, und nachdem er einen Selbstmordversuch gemacht hatte, erwies sich diese Maßregel als unerläßlich. Am 4. März geleitete ihn sein Arzt nach der Privatheilanstalt in Endenich bei Bonn, wo er die letzten zwei Jahre seines Lebens verbrachte. Zuzeiten schien sich sein Zustand bessern zu wollen, der Geist war klar, er arbeitete wieder, schrieb auch einige Briefe an Clara, in seinem Ideenkreise aber nur mehr der Vergangenheit lebend. Nach dem Ausspruch des Arztes Dr. Richarz war Schumanns Leiden nicht eigentlich eine Geisteskrankheit, sondern ein langsamer Verfall der Kräfte des Gesamtnervensystems, infolge andauernder geistiger Überanstrengung.

Clara war von diesem furchtbaren Schicksalsschlag aufs Tiefste getroffen worden, hatte sich jedoch in selbstaufopferndem Heldenmut so weit zu überwinden vermocht, daß sie ihre künstlerische Tätigkeit fortsetzen und durch den Erlös ihrer Konzertreisen den Lebensunterhalt ihrer Familie bestreiten konnte. Erst wenige Tage vor seinem Tode sah sie ihren geliebten Robert noch einmal, es war ein herzzerreißendes Wiedersehen — „ich sah ihn, es war Abends zwischen 6 und 7 Uhr. Er lächelte mich an und schlang mit großer Anstrengung, denn er konnte seine Glieder nicht mehr regieren, seinen Arm um mich — nie werde ich das vergessen . . . mühsam mußte ich mir die geliebten Züge hervorsuchen, welch ein Schmerzensanblick! . . . Ich wagte kaum zu atmen, und nur dann und wann ein Blick, zwar umnebelt, aber doch so unbeschreiblich mild, wurde mir . . . einmal verstand ich

‚meine', gewiß wollte er ‚Clara' sagen, denn er sah mich freundlich dabei an; dann noch einmal ‚ich kenne' — ‚dich' wahrscheinlich." Es war dies das allerletzte Aufflackern eines immer müder gewordenen Geistes, eines matten Lebenslichtes, das am 29. Juli 1856 für immer erlosch.

In Robert Schumann tritt uns eine selten reiche, tiefe, von dem ganzen Zauber der Romantik umwobene Künstlernatur entgegen. Er nahm das Lied dort auf, wo Schubert es in seinem „Schwanengesang" verlassen hatte und führte es auf neuen, selbstgebahnten Pfaden, wohl auch in etwas anderer Richtung, weiter. So verschieden das Schicksal den Charakter, Werdegang und die Lebensführung der beiden großen Meister gestaltet hatte, so verschieden mußte auch die Sprache sein, in der sie uns ihr Innerstes offenbarten. Schubert, der arme Lehrerssohn, der schon frühzeitig darauf angewiesen war, sein musikalisches Talent praktisch zu verwerten, führte ein stilles, arbeitsreiches Leben, in welchem der ungezwungene Verkehr mit Freunden die einzige Erholung bildete. Sein klares, schlichtes Gemütsleben, dem jede sentimentale Schwärmerei oder nervöse Überreiztheit ferne lag, dessen sonnige Heiterkeit durch die Erfahrungen des Lebens zeitweise wohl in tiefe Melancholie, nicht aber in grübelnden Weltschmerz verwandelt wurde, befähigte den Liederkomponisten, sich in die Individualität jedes einzelnen Dichters hineinzuleben und sie fast objektiv mit feiner und wahrer Empfindung wiederzugeben. Das Lied in Schumannscher Gestaltung erscheint uns dagegen in einem ganz neuen Lichte. Wie aus einer Märchenwelt kommend, oft geheimnisvoll träumerisch, heimlich und zart, mit einem poetischen Hauch umwoben, süß und liebeserfüllt, die Stimmung des Liebenden leise andeutend, oder im Glücke überquellend, ist das Lied bei Schumann der reine, unmittelbare Ausdruck seines eigenen Innenlebens. Nur ein Jahr lang — in der Zeit seiner letzten Liebeswerbung und den ersten Monaten ehelichen Glückes — spricht er fast ausschließlich im Liede. Er träumt, den Blick in die Unendlichkeit gerichtet — in die Unendlichkeit seiner Liebe — die er nicht

besser, nicht schöner und edler als im Liede auszudrücken vermag. Vergessen ist jeder Schatten, kein Zweifel erfüllt ihn, die Musik frägt nicht nach Zeit und Raum, sie ist in jener überirdischen Verklärung, die des Dichterwortes nur als Anhalt bedarf, um ganz subjektive Gefühle auszusprechen.

Schumann trat an das Lied nicht so naiv unbefangen heran, wie Schubert; Jahre hindurch hatte er es unbeachtet gelassen, bis ihn sein reiches literarisches Empfinden und wohl auch seine kritische Tätigkeit wie von selbst dazu führten, der Poesie ihre musikalische Seite abzugewinnen. Schon viele seiner reizenden kleinen Klavierkompositionen zeigen in ihrer zierlichen, duftigen Ausarbeitung und poetischen Stimmung eine gewisse Verwandtschaft mit dem Liede. Ein kleiner Schritt weiter führte seine Kunst zur Verbindung mit dem Worte. So hatte sich Schumanns Lied, streng genommen, aus der Klavierkomposition entwickelt und in dieser Eigenart liegt die Grundverschiedenheit zwischen seinen Liedern und jenen Schuberts. Während in Schuberts Phantasie beim Lesen eines Gedichtes sofort die Melodie erklang, war Schumanns Kompositionsweise eine mehr reflektierende, sie hing weniger vom Wort als von der poetischen Empfindung ab. „Was er an dem Gedichte auffaßt ist der Klang, der Duft, der über dem Gedichte schwebt. Diesen sublimiert er, entweder in einer aparten harmonischen Kombination, oder in einem kleinen instrumentalen Motivchen, und dieser Einfall ist ihm dann die Keimzelle des Liedes“*). So können wir bei Schumanns Liedern, die volkstümlichen oder rein deklamatorischen ausgenommen, nicht eigentlich von einer „Begleitung“ sprechen. Der Klavierpart ist ebensosehr Träger der lyrischen Stimmung wie die Melodie, oft ergänzen sich beide, oder wird jedes für sich selbständig fortgeführt. So ist zur Auffassung des Liedes ein gründliches Verstehen des Klavierpartes unerläßlich. Die bestrickende Klangwirkung der aparten Harmoniefolgen Schumanns mit den überwiegenden verminderten und übermäßigen Akkorden, den häufig angebrachten Sequenzen und

*) Hermann Bischoff „Das deutsche Lied“.

der für Schumann charakteristischen synkopierten Rhythmik führt uns meist schon durch das Vorspiel in die Stimmung des Liedes ein und die Singstimme übernimmt nur die weitere Durchführung des musikalischen Gedankens. Das oft sehr ausgedehnte Nachspiel verfolgt diesen Gedanken noch weiter, den dichterischen Vorwurf gleichsam ins Unendliche ausspinnend und nicht selten tritt in diesen, Schumanns ganze Eigentümlichkeit zeigenden Nachspielen, auch ein ganz neues Motiv auf. Daß Schumanns Melodien so eigentlich aus dem Klaviermotiv und nicht unmittelbar aus dem Dichterwort herauswachsen, sich diesem nur anpassen, ist ihm mit Recht vorzuwerfen und treffend ist die Ansicht Brendels, er fasse viele Lieder Schumanns nicht als Gesänge, sondern als Musikstücke auf, welche mehr „zu musikalischem Privatgenusse" als „zum Vorsingen" geeignet seien. Und doch, wenn Schumanns Lieder auch nicht immer den kritischen Anforderungen der echt liedmäßigen Gliederung und Deklamation entsprechen, sie bleiben trotzdem die duftigste Blüte musikalischer Romantik. Liegt doch in ihnen so viel echte Poesie, gepaart mit sinnlicher und dabei doch edel geläuterter Auffassung, so viel süßes, weiches Empfinden ohne schwülstige Sentimentalität, so beglückendes Träumen einer reichen Phantasie, so schwungvolle Begeisterung ohne verzehrende Leidenschaft, daß wir uns an Schumanns Gesängen immer erheben werden, mögen sie nun kurzweg Lied oder Musikstück heißen. Hätte uns Schumann kein anderes Lied hinterlassen, als den Zyklus Chamissos „Frauenliebe und Leben", so müßte er doch zu den größten Liederkomponisten aller Zeiten gezählt werden. Die Dichterworte gehören einer vergangenen Epoche an, der Hauch der Romantik ist heute verweht und berührt uns stellenweise seltsam, die Musik jedoch kann nie veralten, sie ist unvergänglich, weil sie den unvergänglichen Zauber einer edlen Frauenseele verkörpert — echte Hingebung und wahres, reines Liebesempfinden.

Am Vorabend ihrer Trauung überreichte Schumann seiner Clara eine unter dem Titel „Myrthen" vereinigte Samm-

lung von 26 Liedern (op. 25). Es war ein sinniges Brautgeschenk, denn nicht ausdrucksvoller und inniger konnte Schumann der teuren Braut seine Liebe in Tönen offenbaren. Hell jubelt das Glück in der schwungvollen Melodie der „Widmung", verschleiert und traumhaft flüsternd klingt das Empfinden sehnsüchtiger Liebe in dem geheimnisvollen Wogen und Rauschen des „Nußbaumes". Dieselbe träumerische Stimmung erfüllt „Die Lotosblume" und „Aus den östlichen Rosen", wohingegen sich die Liebe nicht zärtlicher und feinfühliger aussprechen kann, als in den Liedern „Jemand", „Niemand", „Du bist wie eine Blume" und in den „Liedern der Braut"; ebenso duftig und zart, voll süßer Heimlichkeit muten uns die beiden „Venetianischen Lieder" an. Die treuherzige Schlichtheit des volkstümlichen Liedes erfaßt Schumann meisterhaft in dem „Hochländischen Wiegenlied" von Burns, während er sich in dessen „Hochländers Abschied" mit hellem Blick in die schmerzlich-frohe Stimmung des Wanderers hineinlebt. Wie ein Nachhall vergangener Schatten erscheint uns die sinnende Melancholie der Lieder „Aus den hebräischen Gesängen" und „Was will die einsame Thräne" während das Lied „Zum Schluß" wie eine Verheißung und ein Gebet den Zyklus abschließt.

Zwei Dichter waren es insbesondere, deren Lieder in Schumanns Seele den reichsten und verständnisvollsten Widerhall erweckten: Eichendorff und Heine. Für sie fand er die individuelle Ausdrucksweise, die er bei anderen Dichtern nicht immer traf. Eichendorff ist seinem Wahlspruch:

„Den lieben Gott laß in dir walten,
Aus frischer Brust nur treulich sing!
Was wahr in dir wird sich gestalten,
Das andere ist erbärmlich Ding."

stets treu geblieben und seine seelenvolle, ungekünstelte Lyrik verdient, die reifste und schönste Frucht der Romantik genannt zu werden. Der seltene Wohlklang seiner Sprache und die farbenprächtige, oft mystische Naturschilderung waren so recht dazu angetan, Schumann zur Liedkompo-

sition zu begeistern. Der poetische und der musikalische Romantiker fanden hier den schönsten Zusammenklang und Lieder wie „Mondnacht", „Intermezzo", „Im Walde", „Frühlingsnacht" aus dem Liederkreis op. 39 und die in ihren wechselnden Stimmungen so herrlich charakterisierte „Frühlingsfahrt", op. 45, Nr. 2, gehören zu dem Schönsten, was in dieser Art überhaupt geschaffen werden konnte. Heines durch und durch subjektive Poesie war Schumann gleichfalls homogen und er umgab dessen Lyrik mit jenem berückenden Klangzauber, der ihm in so reichem Maße zu Gebote stand. Wir erinnern nur an den herrlichen Liederkreis „Dichterliebe", op. 48 (darunter „Im wunderschönen Monat Mai", „Wenn ich in deine Augen seh'", „Ich will meine Seele tauchen", „Ich grolle nicht", „Ich hab' im Traum geweinet") und an die lieblich-lauschigen oder sinnig-fragenden Lieder op. 24 („Morgens steh' ich auf und frage", „Es treibt mich hin", „Schöne Wiege meiner Leiden", „Mit Myrthen und Rosen") u. a. Auch einige der größeren balladenartigen Gedichte Heines hat Schumann mit lebendiger Tonmalerei und dramatischem Geschick musikalisch wiedergegeben. Zu seinen besten Schöpfungen dieser Art gehören „Die beiden Grenadiere", „Tragödie", „Belsazar" und „Die feindlichen Brüder". Überhaupt traf Schumann den Balladenton besser als Schubert und auch mit Chamissos „Die Löwenbraut", „Die Kartenlegerin", „Die rote Hanne" und mit Uhlands „Ballade" kann er sich Löwe ebenbürtig zur Seite stellen.

Neben Heine und Eichendorff interessierte Justinus Kerners teils volkstümliche, teils sentimentale Lyrik unseren Meister nicht minder. Eines der schwungvollsten Lieder Kerners, das Wanderlied „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein" (op. 35) weckte in Schumann Erinnerungen an die eigene fröhliche Studentenzeit und hell jauchzend singen Wort und Ton in innigstem Zusammenhang, mit hinreißendem Feuer. Den gleichen Widerhall fand die sentimentale Seite Kernerscher Lyrik in Schumanns Gemüt und in Liedern wie „Erstes Grün", „Stille Liebe", „Stille

Thränen", welche dem gleichen Liederzyklus angehören, und in dem viel später komponierten „Sängers Trost", op. 127, tritt die weiche, sehnsüchtige, oft traumhaft wesenlose Melodik des Meisters in den Vordergrund.

Ein reizender Zug der Schumannschen Liedkomposition ist das volkstümliche Element, das in den so recht zum singen einladenden kleinen Liedern Hoffmanns von Fallersleben („Der Abendstern", „Der Schmetterling", „Vom Schlaraffenland" und vielen anderen), in dem reizend heimlich klingenden „Sandmann" (Kletke), in dem poetischen „Marienwürmchen" (Aus des Knaben Wunderhorn), dem lieblichen „Volksliedchen", op. 51, Nr. 2 (Rückert) und in dem so recht aus dem Herzen des Volkes heraus gesungenen, so helleuchtendem Liede „An den Sonnenschein" zum Ausdruck kommt.

Mit den bisher genannten Liedern, welchen noch manche Perle hinzuzufügen wäre, stehen die späteren, nur mehr sporadisch auftretenden Liedkompositionen Schumanns nicht mehr auf gleicher Höhe. Da erscheint uns vieles flach und unklar, immerhin jedoch erschließt sich noch manche zarte und sinnige Blüte, wie „Röselein, Röselein" (v. d. Neun), op. 89, und „Mädchenschwermut" (op. 142). Tiefer Ernst liegt über den beiden Lenauschen Liedern „Kommen und Scheiden" und „Der schwere Abend" mit ihren eigentümlichen Harmoniefolgen; ebenso interessant sind die Byronschen Gesänge op. 95: „Die Tochter Jephtas", „An den Mond", „Dem Helden", deren Begleitung Schumann der Harfe zugedacht hatte. „Mein altes Roß" (Strachwitz) möchten wir nicht unerwähnt lassen, in seiner rührenden Treuherzigkeit spricht es warm zum Gemüte. Zu Schumanns letzten Kompositionen gehören auch die „Maria Stuartlieder", durch die ein Zug mystischer Religiosität weht, welcher sich uns in dem „Gebet" am stimmungsvollsten erschließt.

XI. Die Liederkomponisten der nachklassischen Epoche.

In den drei letzten Kapiteln sind wir dem Entwicklungsgang des Liedes gefolgt, wie er sich uns in dem Schaffen der großen Meister seit dem Ende des 18. Jahrhunderts darstellt. Nun handelt es sich darum, das Lied auch in der Allgemeinheit zu verfolgen und aus der hundertköpfigen Menge mehr oder minder bedeutender Liederkomponisten, welche die von den großen Tonheroen überkommenen Anregungen zum Nutzen oder Schaden des Liedes verwerteten, die prägnantesten Erscheinungen herauszugreifen. Am Ende des 18. Jahrhunderts war, wie wir gesehen, eine bedenkliche Verflachung in der Liedkomposition eingetreten und auch während der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hielt die Tendenz zur Oberflächlichkeit und Banalität an. Früher hatten sich an den Aufführungen guter Hausmusik nur solche Musikliebhaber beteiligen können, die wirkliches Talent und gediegene Kenntnisse besaßen, da das Lesen der schwerverständlichen Notierungen und die Ausführung des Generalbasses ein gewisses Maß von theoretischen Kenntnissen unbedingt voraussetzten. Nun wurde die Notierungsweise immer klarer und genauer, der Komponist schrieb nicht nur jede Note und jedes Versetzungszeichen, sondern auch die Vortragsweise genau vor und es wurde immer leichter, auch mit geringen musikalischen Kenntnissen, gewöhnliche Musikstücke auszuführen. In gleichem Maße trug die Gründung von Liedertafeln und Musikschulen in den meisten Städten Deutschlands dazu bei, die Anzahl der Musiktreibenden und sog. Musikliebhaber beträchtlich zu vermehren, doch in demselben Maße sank das Niveau des allgemeinen Geschmackes. Die Salonmusik gewann immer mehr die Herrschaft und das nur halbgebildete

Publikum fand an deren bestechender Äußerlichkeit den größten Gefallen. Fast wäre die Gehaltlosigkeit dieser seichten Kompositionsweise, welche jeder edleren Schöpferkraft feindlich gesinnt blieb, imstande gewesen, die ganze gediegene Hausmusik früherer Zeiten zu ersticken und das Lied dem Untergange zuzuführen, hätten nicht immer wieder große Männer den Kampf gegen den schlechten Geschmack des Publikums und das Philistertum der zünftigen Musiker aufgenommen.

Als erster typischer Vertreter jener geschmackverderbenden Epoche trat Karl Gottlieb Reissiger (1798—1859) das Erbe Heinrich Himmels (s. a. S. 318) an. Wie dieser strebte auch Reissiger nur nach äußerlichen Effekten in all seinen Werken, seine Lieder sind reich an trivialen Wendungen, welche durch ihre sentimentale Rührseligkeit die Zuhörer entzückten und dadurch viele andere Komponisten zur Nachahmung anciferten. Unter diesen sind vor allem Heinrich Proch (1809—1878), Friedrich Wilhelm Kücken (1810—1882), Franz Abt (1819—1885) und Ferdinand Gumbert (1818—1896) zu nennen. Ihre Lieder basieren zum Teil auf der Tanzweise und erreichen hier eine, sozusagen, falsche Volkstümlichkeit. Andererseits haben sie etwas Opernhaftes an sich, bewegen sich mit Vorliebe in überschwenglichem, oft unrichtig angebrachtem Pathos und bringen dem sog. „schönen Gesang" den dichterischen Gedanken zum Opfer. Auch Gottfried Preyer (1807—1901) und Ferdinand Füchs (1811—1848) sind derselben Kategorie von Komponisten beizuzählen. Traurige Beispiele dieses Geschmackes sind die, viele Jahrzehnte lang in allen sog. besseren Familien und in vielen Konzertsälen allbeliebt gewesenen Lieder, wie z. B. „Das Mädchen von Juda", und „Gretelein" von Kücken, „O, bleib bei mir" und „O, sag es noch einmal" von Abt, „O, bitt Euch, liebe Vögelein" und „Mein Lied" von Gumbert, „Vögelein, mein Bote", „Der erste Kuß" und „Ob sie wohl kommen wird" von Preyer, „Widmung" von Füchs. Dem leichtlebigen Naturell der Süddeutschen und Österreicher sagte diese sentimentale

Musik, die mehr für den Augenblick berechnet war, ganz besonders zu und Durchschnittskomponisten, wie die eben genannten, fanden daher auch bei diesem Publikum die meisten Anhänger.

In Norddeutschland hatte die Musikpflege stets ein nüchternes, aber auch ernsteres Gepräge getragen, deshalb finden wir dort in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch mehr erfreuliche Erscheinungen. So wären die beiden feinsinnigen Berliner Musiker Ludwig Berger (1777—1839), der Lehrer Mendelssohns, und Bernhard Klein (1793—1832), der vortreffliche Kirchenkomponist, zu nennen. Beide machten sich um den Männergesang verdient, bemühten sich, ihn auf ein höheres Niveau zu heben, und schrieben auch gute, volkstümliche Lieder mit ansprechenden Melodien. Berger hatte sich Reichardt zum Vorbilde genommen, er legte das Hauptgewicht auf die Deklamation, die er als Klaviervirtuose durch eine reiche Harmonik unterstützte, der Stimmungsgehalt liegt daher mehr im Klavierpart. Seine besten Lieder sind in dem Zyklus „Die schöne Müllerin" enthalten. Bernhard Klein, der sich mehr an Zelter anschloß, bevorzugte die Melodie, die er sehr klangvoll zu gestalten wußte. Auch er komponierte viele Lieder von Wilhelm Müller mit Erfolg. Der erste Nachfolger Zelters als Dirigent der Berliner Singakademie war Karl Friedrich Rungenhagen (1778—1851), ein äußerst fruchtbarer Liederkomponist, bei welchem die Quantität schwerer wog als die Qualität. Hingegen ist unter den Schülern Bernhard Kleins Heinrich Dorn (1804—1892) mit guten, vielgesungenen Liedern zu nennen. So wie Karl Maria von Weber weniger durch seine Klavierlieder als durch sein gesamtes Schaffen auf die Entwicklung des Liedes einwirkte, haben auch die Opernkomponisten Heinrich Marschner (1795—1861), Louis Spohr (1784—1859) und Peter Josef von Lindpaintner (1791—1856) im selbständigen Liede nichts von bleibender Bedeutung geleistet. Zu den fast gänzlich vergessenen Liedern gehören auch jene des Hofkapellmeisters Johann Wenzel Kalliwoda

(1800—1866), dessen „Schwarzwaldhymne“ noch ab und zu gesungen wird; auch Wilhelm Taubert (1811—1891) lebt nur mehr in seinen hübschen „Kinderliedern“ fort, während die zahlreichen ansprechenden, leichten Lieder seines Schülers Alexander Feska (1820—1849) heute noch in manchen Kreisen beliebt sind, ebenso Friedrich Curschmanns (1804—1841) Lieder, welche an Wert den Liedern von Abt gleichkommen; große Verbreitung fanden seinerzeit auch Lieder von Heinrich Esser (1818—1872). Schuberts Freund und Zeitgenosse Franz Lachner (1803—1890), der später als Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor in München das dortige Musikleben stark beeinflusste, bis Richard Wagner auf den Plan trat, hatte sich auch als Komponist vielfach betätigt und für seine Liedkomposition aus dem Umgang mit Schubert manche Anregung geschöpft. Zu den eifrigsten Nachahmern Mendelssohns gehörte Dr. Karl Reinecke (1824—1883), ein vorzüglicher Pianist und bedeutender Musikschriftsteller. Als Komponist war er von erstaunlicher Produktivität, doch entbehren seine Werke jeglicher Eigenart. Nur wo Reinecke zu den Kindern spricht, ist er Meister und weiß sich wie nicht bald ein zweiter mit den jugendfrischen Melodien seiner zahlreichen Kinderlieder in das Kinderherz hineinzusingen.

Die Verflachung des musikalischen Geschmackes, welche sich in den ersten drei Dezennien des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Liedkomposition so sehr fühlbar machte, hatte überhaupt die ganze Musikpflege ergriffen und es ist daher nur zu begreiflich, daß in den Köpfen einzelner, nach höheren Zielen strebender Musiker ein lebhafter Widerspruch gegen die allgemeine Meinung reifte. Allen voran ging Robert Schumann in dem Kampfe um eine ernstere Kunstauffassung in seiner 1834 gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“. Mit treffenden Worten charakterisiert er das Musikleben seiner Zeit, z. B. in dem Artikel zur Eröffnung des Jahrganges 1835: „. . . aber wir sehen nicht . . . wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unserer und aller

Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten, wir finden kein besseres Wort, endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen . . . die Masse steckt bis an den Kopf in Noten; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunst soll mehr als ein Spiel, als ein Zeitvertreib sein . . ." Ferner 1836 in seiner „kritischen Umschau": „Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische, kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reaktionäre, oder in Romantiker, Moderne und Klassiker teilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Kontrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Klasse hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung wie Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tags begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet"*). Infolge dieser freimütigen Bekenntnisse erfuhr Schumann viele Anfeindungen der konservativen Partei, während sich um ihn eine begeisterte Anhängerschaft fortschrittlich Gesinnter scharte. Als nun vollends 1835 Mendelssohn nach Leipzig zur Leitung der Gewandhauskonzerte berufen wurde, rückte diese Stadt durch das tatkräftige Wirken jener beiden großen Männer in den Mittelpunkt des deutschen Musiklebens. Sie bildeten mit ihren Anhängern die sog. Leipziger Schule, welche das Vermächtnis des 18. Jahrhunderts in Ehren hielt, trotzdem mit dem Geiste der Romantik schon ein neuer belebender Zug in ihr Schaffen einzog.

Die eigentlichen Vertreter der Leipziger Schule, Ferdinand David (1810—1873), Moriz Hauptmann (1792—1868), Ignaz Moscheles (1794—1870), Julius Rietz (1812—1877), beschäftigten sich kaum mit dem Klavierliede, hingegen haben Ferdinand Hiller, William Sterndale Bennett und Niels Wilhelm Gade, welche nicht in Leipzig selbst wirkten, jedoch die Prinzipien der Leipziger Schule zu verbreiten suchten, gerade auf dem Ge-

*) R. Schumann, „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker".

biete des Liedes nicht Unwesentliches geleistet. Ferdinand Hiller (1811—1885) nahm in seiner dreifachen Eigenschaft, als geistvoller Musikschriftsteller, begabter Komponist und ausübender Künstler, lange Jahre hindurch eine führende Stelle unter den Musikern des westlichen Deutschland ein und hat in seinen Liedern, welche den Einfluß von Schubert, Schumann und Mendelssohn zeigen, manches gelungene Lied, z. B. das einfach volksliedartige „Wenn ich ein Vöglein wär" und das innige, warmempfundene „Gebet" geschaffen. William Sterndale Bennett (1816—1875) verpflanzte die Tendenzen der Leipziger Schule nach England. Seine eigenen Kompositionen waren nicht sehr bedeutend, Schumann überschätzte sie. Unter den drei Komponisten war Niels Wilhelm Gade (1817—1890) die individuellst veranlagte Natur, doch nahm auch er von Schumann und Mendelssohn viele Anregungen auf und brachte die Romantik nach Skandinavien. Gade schrieb deutsche und skandinavische Lieder, welchen poetische und ursprüngliche Empfindung nicht abzusprechen sind.

Mit dem Tode Mendelssohns und der Übersiedelung Schumanns nach Dresden, verblaßte in Leipzig das Ansehen der klassisch-romantischen Schule. Neue Namen rückten in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses — Liszt und Wagner —, sie hatten in Weimar die sog. neudeutsche Schule gegründet und, indem sie an allem Bestehenden rüttelten, der Musik ganz neue Perspektiven eröffnet. Die „Neue Zeitschrift für Musik", deren Redaktion Schumann 1844 niedergelegt hatte, war in die Hände des fortschrittlich gesinnten Musikschriftstellers Franz Brendel übergegangen und stand nun vollständig im Dienste der neudeutschen Richtung. Immer schärfer wurde der Gegensatz zwischen „Wagnerianern" und „Schumannianern", und letztere, die früher als die Fortschrittlichen gegolten hatten, waren nun die Konservativen geworden. In der Folge konzentrierten sich die reaktionären Musiker vorwiegend in Berlin.

Wohl finden sich unter den Epigonen Schumanns noch manche bedeutendere Talente, doch war die Liedkomposition

im großen und ganzen in ein Stadium getreten, dem jedwede Entwicklungsfähigkeit abgesprochen werden muß. Die Lieder jener Richtung sind meist ohne tieferen Gehalt, sehr einfach und uninteressant in der Begleitung, nur auf äußeren Glanz und Rührseligkeit berechnet, befriedigen aber in dieser Gestalt zum Teil auch noch heute den Geschmack des großen Publikums. Unter den zahlreichen Liederkomponisten dieser Art, welche sich gegen die Einflüsse der neudeutschen Richtung vollständig abschlossen, wären in erster Linie die besten Nachfolger Schumanns zu nennen: der Stiefbruder Claras Woldemar Bargiel (1828—1897), die bedeutenden Klavierkomponisten Theodor Kirchner (1823—1903) und Robert Volkmann (1815—1883), und schließlich eine Schülerin des Ehepaares Schumann, die Pianistin und beachtenswerte Liederkomponistin Luise Langhans. Als Berliner Komponisten erwähnen wir: Albert Becker (1834—1899), Friedrich Gernsheim (geb. 1839), Max Bruch (geb. 1838), Heinrich Hofmann (1842—1902), Emil Naumann (1827—1888) und Georg Vierling (1820—1901). Bei letzterem zeigt sich der Schumannsche Einfluß in der die Singstimme stark überwuchernden Begleitung. Einer der bedeutendsten Vertreter der konservativen Richtung war Josef Rheinberger (1839—1901), dessen gesamte Lehrtätigkeit sich auf München beschränkte. Als schaffender Künstler versuchte er sich auf allen Gebieten der Musik, widmete sich jedoch mit Vorliebe der kirchlichen Komposition. Er war ein äußerst fruchtbarer Komponist, seine zahlreichen Lieder sind edel in der Auffassung und fein durchgearbeitet. Zu wenig Anerkennung fanden die gemütvollen Lieder von Otto Scherzer (1821—1886).

Ein geschätzter Komponist größerer Chorwerke war Joseph Brambach (1833—1902), der auch beachtenswerte Klavierlieder schrieb; mit zahlreichen, nicht ganz unbedeutenden Liedern ist August Fr. Martin Klughardt (1847—1902) vertreten. Aus der Reihe der beliebtesten Liederkomponisten älterer Richtung wollen wir noch Wilhelm Hill (1838—1902), Robert von Hornstein (1833—1890),

Max Zenger (geb. 1837) und die Österreicher Josef Dessauer (1798—1876), Johannes Hager (1822—1898) und Julius Zellner (1832—1900) erwähnen.

Unter den Komponisten jüngerer Generation, welche sich gegen die Neuerungen in der Musik ziemlich reserviert verhalten und vorwiegend in den klassischen Vorbildern ihre Ideale sehen, wären hervorzuheben: Alexander von Fielitz (geb. 1860), Heinrich Zöllner (geb. 1854), ferner der bekannte Männergesangskomponist Paul Umlauft (geb. 1853), der Autodidakt Felix Woyrsch (geb. 1860), Artur Smolian (geb. 1856) und Adolf Sandberger (geb. 1864); Philipp Graf zu Eulenburg (geb. 1847), dessen melodiöse und sangliche Lieder manchen guten Gedanken aufweisen, in der Technik aber den Dilettanten verraten (seine „Skaldengesänge" sind in erster Linie beachtenswert); Hermann Riedel (geb. 1847), der seinen Ruf als ansprechender Liederkomponist dem Zyklus aus Scheffels „Trompeter von Säkkingen" verdankt, ferner die begabte Schülerin von Rheinberger, Lachner und Kalliwoda, Luise Adolpha Le Beau (geb. 1850), welche mit beachtenswerten Orchesterwerken und Liedern an die Öffentlichkeit trat; Karl Goldmarks (geb. 1830) Bedeutung liegt in der Oper, doch befaßte er sich auch gerne mit der Liedkomposition. Seine Lieder haften mehr an der Äußerlichkeit und verkörpern den Typus der Salonmusik; trotzdem werden sie auch heute noch viel gesungen und gehören z. B. „Herzeleid" und „Die Nachtigall, als ich sie fragte" (aus Mirza Schaffy) noch immer zu den beklatschten Konzertstücken. Ein frisches, sangliches Lied ist z. B. „Wenn die Lerche zieht aus" und auch die Lieder aus dem „Wilden Jäger" von Wolf weisen manches hübsche Motiv auf. Auch Robert Fuchs (geb. 1847) schreibt gefällige Salonlieder; Anton Rückauf (1855—1903) zeichnet sich durch melodiöse sangliche Lieder aus, welche sich auch gegen moderne Einflüsse nicht ganz verschließen; er veröffentlichte u. a. mehrere ansprechende Zyklen, wie op. 17, „Zigeunerlieder", unter welchen „Lockruf" und „An mein Tamburin" wegen

ihres charakteristischen Klavierparts hervorzuheben sind; ferner op. 22, „Lenz und Liebe" (Klaus Groth), mit dem so bekannten Liede „Unterm Apfelbaum" und op. 27, der 14 Lieder umfassende Zyklus „Aus der Wanderzeit", von Karl Stieler, welcher manches sangliche, dankbare Lied enthält. Dieselbe Richtung verfolgen die Lieder von Hermann Grädener (geb. 1844), auch sie legen das Hauptgewicht auf die Sanglichkeit und sind für den Konzertsaal geeignet. So möchten wir aus op. 29 das frische Lied „Der wandernde Musikant" (von Eichendorff), ferner op. 26, die temperamentvolle Komposition „Die drei Zigeuner" (Lenau) hervorheben. Auch die vier Lieder op. 30 bringen hübsche Stimmungsbilder. Das volkstümliche Genre pflegt Thomas Koschat (geb. 1845); seine sanglichen Melodien sind, insbesondere in seinem Heimatlande Kärnten, wirklich in das Volksleben übergegangen.

Mit dem Jahre 1847, als Franz Liszt seine Virtuosenlaufbahn beendete, um sich ganz der Komposition zu widmen und in Weimar die Stellung eines außerordentlichen Kapellmeisters zu übernehmen, rückte der Weimarer Künstlerkreis in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Liszt führte dort nicht nur seine eigenen, der Musik neue Ziele eröffnenden symphonischen Dichtungen auf, sondern stellte sich auch die Aufgabe, die Werke des in der Verbannung lebenden Richard Wagner vor das Publikum zu bringen und für den großen musikalischen Revolutionär Propaganda zu machen. Hier versammelten sich nun alle fortschrittlich gesinnten Elemente, und eine Schar junger Musiker bildete sich zu begeisterten Anhängern der sog. neudeutschen Richtung heran. Joachim Raff (1822—1882), Ludwig Meinardus (1827—1896), Peter Cornelius (1824—1874), H. von Bronsart (geb. 1830), Karl Klindworth (geb. 1830), Karl Tausig (1841—1871), Felix Draeseke (geb. 1835), Alexander Ritter (1833—1896), Richard Pohl (1826—1896), Alexander Winterberger (geb. 1834), Eduard Lassen (1830—1904), Robert Pflughaupt (1833—1871) und viele andere lernten in Weimar die Prinzipien der neuen

Schule kennen, die sie sich mehr oder minder zu eigen machten.

Auf das Wirken zweier dieser jungen Musiker, Peter Cornelius und Alexander Ritter, welche in der Geschichte des Liedes eine wichtige Stelle einnehmen und gewissermaßen an der Schwelle zwischen älterer und moderner Kunstauffassung stehen, werden wir später noch zurückkommen. Die anderen genannten Komponisten gehören, trotzdem sie im allgemeinen die Ziele der neudeutschen Richtung erstrebten, in der Liedkomposition noch vollständig der Schule Mendelssohn-Schumann an, so Alexander Winterberger, Karl Klindworth, Richard Pohl und nicht minder Joachim Raff und Eduard Lassen.

Josef Joachim Raff hat sich fast auf allen Gebieten der Komposition in rastloser Tätigkeit versucht und eine große Anzahl Werke hinterlassen. Seine Kompositionen weisen wenig Originalität auf, werden leicht trivial und suchen durch blendende Äußerlichkeiten über den Mangel an innerem Gehalt hinwegzutäuschen. Raff ist vorwiegend Programmusiker, die poetische Grundidee ist meist glücklich gewählt und in genialer Weise zum Ausdruck gebracht. Zu den besten seiner kleineren Kompositionen gehören die zahlreichen Vokalwerke, Lieder, Duette, Terzette, Chorwerke usw. Unter den Liedern hat das Heft op. 88, „Sangesfrühling", die größte Verbreitung gefunden; besonders das humorvoll-neckische Lied „Wenn zwei sich nur gut sind — keine Sorg um den Weg". In der knappen Form des Liedes treten die Vorzüge seiner Begabung am deutlichsten hervor, hier wird Raff den verschiedenen Stimmungen ohne Weitläufigkeit gerecht und auch die Begleitung entbehrt nicht des richtigen Verständnisses.

Eduard Lassen wurde am 13. April 1830 in Kopenhagen geboren und hielt sich, wie so viele andere ausländische Künstler, zur Ausbildung seines Talents in Deutschland, zunächst aber in Belgien, auf. Mit 12 Jahren trat er in das Konservatorium in Brüssel ein, errang rasch verschiedene Auszeichnungen und 1850 den großen Staatspreis, welcher ihm

eine längere Studienreise durch Deutschland und Italien ermöglichte. Bereits 1855 schrieb er seine erste Oper, „Le roi Edgard", welche durch Vermittlung Liszts an der Weimarer Hofbühne zur Aufführung kam und großen Erfolg errang. Dies veranlaßte Liszt, den vielversprechenden Komponisten nach Weimar zu ziehen. Lassen wurde Hofmusikdirektor daselbst, später Kapellmeister, als Nachfolger Liszts, und lebte in Weimar bis zu seinem Tode, 1904. Lassens Lebensweg war ein selten glücklicher, die wertvolle Freundschaft Liszts hatte bereits dem jungen Musiker die Wege geebnet und er verehrte in seinem großen Gönner stets sein ideales Vorbild, ohne deshalb die eigene Originalität einzubüßen. Allerdings würde niemand in Lassen den Nordländer vermuten, denn gleich Gade hatte er sich deutsches Denken und Fühlen vollständig zu eigen gemacht und nur in den seltensten Fällen spricht aus seinen Werken das nationale Element, welches z. B. bei Grieg niemals fehlt. „Wenn auch Lassen als Komponist nicht zu den Großen zählt, so gebührt ihm doch unter den Kleinen eine gute Stelle. Seine Lieder haben eine die Menge ansprechende, etwas sentimentale Melodik"*). Lieder wie „Ich hatte einst ein schönes Vaterland", „Der gefangene Admiral", „Das alte Lied", „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht", „Vorsatz", „Allerseelen", „Sommerabend", „Zigeunerbub im Norden" und „Dornröschen" zählen auch heute noch nicht zu den Vergessenen.

Liszt und seine Anhänger wirkten nicht allein durch ihre Kompositionen zur Verbreitung der neuen Prinzipien; ebensosehr trugen hiezu ihre musikästhetischen Schriften bei, welche, indem sie für Wagners Ideen eintraten, eine scharfe Polemik entfesselten. Als Liszt Weimar verließ, gründeten seine zahlreichen Jünger den „Allgemeinen deutschen Musikverein", welcher mehrere Jahrzehnte hindurch eine wichtige Rolle in dem Musikleben Deutschlands spielte, da er bestrebt war, die Werke aller jener Komponisten zur Aufführung zu bringen, die zu Liszts und Wagners Fahnen geschworen hatten.

*) H. Riemann, „Die Geschichte der Musik seit Beethoven".

Auch die Werke Berlioz' und anderer fortschrittlicher Ausländer wurden von dem Verein tatkräftigst gestützt.

Als Liederkomponist kommt von jenen fremdländischen Meistern hier nur einer in Betracht, Anton Rubinstein (geb. 1829 in Podolien, gest. 1894 zu Peterhof), welchem Deutschland so sehr zur zweiten Heimat geworden war, daß aus seinen Liedern echt deutsches Empfinden spricht. Rubinsteins universeller Ruhm fußt in erster Linie auf seiner genialen Kunst als Pianist. Er kannte als solcher keine technischen Schwierigkeiten, und mit titanenhafter Kraft wußte er seine, stets auf das Große, Einheitliche gerichtete Auffassung zur Geltung zu bringen, sein Spiel war faszinierend, fast dämonisch. Als schaffender Künstler beseelte ihn derselbe, nach gewaltigen, breiten Klangeffekten ringende Zug, doch war seine Gestaltungskraft dem Wollen nicht ebenbürtig und es fehlte ihm trotz allem an einer kräftigen, eigenen Individualität. Sein musikalisches Schaffen stand noch vorwiegend in dem Bann der Romantik, Mendelssohn, Schumann und Chopin waren seine Vorbilder, gegenüber deren Einwirkung das nationale Element sowie die Wagner-Lisztschen Einflüsse in den Hintergrund traten. Seine Tätigkeit erstreckte sich auf alle Gebiete der Komposition, doch konnte er auf keinem derselben allgemeine, dauernde Anerkennung und bleibende Bedeutung erringen. Der süßlich-weiche Stil Mendelssohns, welcher den meisten seiner Kompositionen anhaftet, macht sich gerade in seiner Lyrik am wenigsten fühlbar. Rubinsteins deutsche Lieder, Duette und Chorlieder gehören zu seinen besten Schöpfungen. Sie trugen ihm die schönsten Erfolge ein und sind mit Recht auch heute noch beliebt. Wir erinnern nur an die kräftig und warm empfundenen schönen Lieder „Es blinkt der Thau", „Gelb rollt mir zu Füßen" oder „Der Asra".

Noch eines ausländischen Meisters müssen wir hier gedenken, der seine Ausbildung in Deutschland erhielt, diese Anregungen jedoch in durchaus origineller Weise für sein eigenes Schaffen verwertete. Edward Hagerup Grieg (geb. 15. Juni 1843 in Bergen [Norwegen], gest. 4. September 1907 daselbst)

studierte mehrere Jahre am Leipziger Konservatorium unter Moscheles, Hauptmann und Reinecke und kam auch später, nachdem er sich dauernd in seiner Heimat niedergelassen hatte, öfter nach Deutschland zurück. Obwohl in Leipzig die Einflüsse der Mendelssohn-Schumannschen Richtung auf Grieg eingewirkt hatten und er, dadurch angeregt, auch später viele deutsche Lieder schrieb, tragen doch alle seine Kompositionen einen spezifisch nationalen Charakter. Sie knüpfen stets an die nordischen Volksweisen an, sind in Rhythmik und Harmonik äußerst eigenartig gestaltet und von tiefer Poesie erfüllt. Griegs Lyrik ist ungemein vielseitig, wird jeder Stimmung gerecht und über den meisten seiner Lieder liegt ein poetischer Hauch. Der schwermütige Ernst, welcher den Grundzug des nordischen Charakters bildet, tritt in vielen Kompositionen Griegs, beispielsweise in den Liedern „Herbststimmung" (Paulsen), „Solvejgs Lied" und „Ein Schwan" (beide von Ibsen) ergreifend zutage. Besonders meisterhaft erfaßt Grieg die Natur in ihren verschiedenen Stimmungen; wir erinnern an die romantische Poesie der Lieder „Mit einer Wasserlilie" und „Spielmanns Lied" (beide von Ibsen), oder „Beim Sonnenuntergang" (Munch) sowie an die frischen, kernigen Lieder „Ausfahrt" (Munch) und „Guten Morgen" (Björnson). Tiefempfundene Liebeslieder sind „Ich liebe dich" und „Waldwanderung" (Andersen). Die liebenswürdigste Seite Griegscher Lyrik zeigt sich in den kurzen, volkstümlichen Liedern, wie z. B. „Margarethes Wiegenlied" (Ibsen), „Die Rosenknospe (Andersen) und „Wiegenlied" (Munch). Überhaupt schildert Grieg weniger die düstere Großartigkeit der nordischen Natur und die melancholische Seite des nordischen Charakters, als das fröhliche Leben und Treiben seiner Landsleute. Gerhard Schjelderup charakterisiert das Wesen der Griegschen Lyrik mit folgenden treffenden Worten*): „Kaum je hat ein schaffender Künstler seine Heimat so innig geliebt, wie Grieg. Seine Werke sind mit dem westlichen Norwegen so innig verbunden, daß sie ohne diese eigenartige Natur nie hätten ent-

*) „Die Musik", Jahrgang 1907/8.

stehen können. Aber nicht dort finden wir ihn, wo große, gewaltige Linien ein erschütterndes Drama der Jahrtausende in lapidarer Felsenschrift geschrieben haben, wo die kahle Felsenküste mit dem stürmischen Weltmeer einsam kämpft, sondern in dem Fjord, der spiegelblank daliegt, von idyllischen Umgebungen umrahmt, Birkenwäldchen, rotgetünchte Hütten mit weißen Fensterrahmen, einige rötliche Kühe, blonde Kinder mit blauen Augen, Bäuerinnen in bunten Röcken, ernste Fischer in stiller, friedlicher Arbeit an den Netzen. In der Ferne schimmert ein gewaltiger Gletscher, der dieser sonnigen Landschaft die höchste Weihe gibt. Bergen und Hardanger sind die reichsten Lebensquellen Griegscher Kunst gewesen. Das Licht bedeutet hier eigentlich alles."

XII. Die Ballade und ihre Meister.

Es lassen sich nicht leicht zwei verschiedenartigere Begriffe denken, als die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Ballade und das Wesen jener dichterischen und musikalischen Erzeugnisse, welche wir heute unter dem Namen Ballade verstehen. Das Forschen nach dem Ursprunge des Wortes Ballade führt uns auf die älteste Form des Liedes, das Tanzlied (ballata) zurück. Diesem lag ein kurzes, meist nur vierzeiliges Gedicht leichten Inhalts zugrunde, es war vom Tanze unzertrennlich und wurde nicht allein von den Tänzern, sondern auch von den Zuschauern gesungen. Aus ihrer Heimat, Italien, wanderte die Ballata nach Frankreich und Spanien und gelangte durch die französischen Normannen nach England, wo sie das einheimische Tanzlied, das sog. lay verdrängte. Der ernstere nordische Geist verwandelte die tändelnden Ballaten der Romanen in episch lyrische Lieder, welche in kürzester, knappster Form eine dramatisch bewegte Handlung schildern, die sich von einem meist düsteren landschaftlichen Hintergrund abhebt und das Walten der Naturmächte oder eines verhängnisvollen Schicksals zum Ausdruck bringt. Von dem Tanzliede behielt die altenglische Ballade die strophische Gliederung und eine gewisse Sprachmelodik bei. Auch in Deutschland ist die Ballade als poetisches Erzeugnis ein Kind des Volkes, das sich bis zum Nibelungenlied zurückverfolgen läßt und, als Schwester des lyrischen Volksliedes, dessen Entwicklungsphasen mitmachte. Die Bezeichnung „Ballade" jedoch bürgerte sich in Deutschland erst später ein. Sie gelangte 1765 durch eine Sammlung altenglischer und schottischer Volksballaden von Thomas Percy dahin, und mit dem Namen zog auch der Geist der nordischen Ballade in die deutsche Dichtung ein. Herder, welchem das Volkslied so viel zu verdanken hat, erkannte sofort die

künstlerische Bedeutung jener Dichtungsart und lenkte das Interesse seiner Zeitgenossen auf diesen unerschöpflichen Quell neuer Anregungen. Was in den nordischen Volksballaden „an Helden- und Greueltaten, bald düster rot, bald gespenstisch fahl beleuchtet vor uns erscheint, was die Liebe trunken stammelt und die Verzweiflung verlassener Bräute klagt, das Raunen und Weben der Hexen und Feen, die Neckereien der Kobolde, die schwärmerischste Naturempfindung und das derbste Behagen am Leben"*) — dies alles mußte in der Seele des deutschen Volkes Widerhall finden. Und als Bürger die Lehren Herders in die Tat umsetzte und mit seiner „Lenore" zum Schöpfer der deutschen Ballade wurde, fand diese begeisterte Aufnahme. Die „Lenore" wurde im besten und vollsten Sinne volkstümlich, da sie, aus der Volksseele hervorgegangen, von warm pulsierendem Leben erfüllt, alle die charakteristischen Merkmale der Ballade, knappe Erzählung ohne weitschweifige Motivierung, dramatische Handlung und romantische Szenerie in sich vereint. Während Bürgers Dichtungen in ihrer derben Urwüchsigkeit nicht selten das Triviale streifen, erhob Schiller die Ballade in höhere Sphären. Das Grundmotiv seiner Balladen ist meist ein großer, edler Gedanke, und an Stelle der wilden Geister und Kobolde, welche in der Volksballade das übersinnliche Element verkörpern, tritt bei Schiller der Begriff der Gottheit. Zu gleicher Zeit beschäftigen sich die beiden großen Dichterfreunde Schiller und Goethe mit der Ballade, doch während in Schillers Schöpfungen das dramatische Element vorherrscht, durchweht die herrlichen Balladendichtungen Goethes ein lyrischer Zug und der tönende Wohllaut seiner Sprache ist selbst schon Musik. Verfolgen wir die Ballade weiter, so finden wir sie bei Uhland wieder zu echt germanischer Volkstümlichkeit zurückkehrend. Uhland läßt die Romantik des Mittelalters mit ihren Helden und Geistern so lebendig und kräftig wieder erstehen, daß wir die markigen Gestalten Karls des Großen, Rolands, des Grafen Eberhard des Rauschebarts, Bertrand de Borns und vieler anderer vor

*) Bulthaupt, Carl Löwe.

uns zu sehen glauben. In den meisten der Uhlandschen Balladendichtungen fehlt auch nicht das tragische Element, das einen integrierenden Bestandteil dieser Kunstgattung bildet. Chamisso, Heine, Lenau, Justinus Kerner, Gustav Schwab, Annette von Droste-Hülshoff, Anastasius Grün, Freiligrath, sie alle behandeln die Ballade nach Maßgabe ihrer künstlerischen Eigenart, ohne jedoch den Grundcharakter der Balladendichtung aus den Augen zu verlieren. Überall finden wir die düstere Färbung, das Eingreifen des Übernatürlichen, Gespensterspuk oder Schicksalsweben, und als tragischen, oft plötzlichen Abschluß den Tod in den verschiedensten Gestalten.

Die echte Ballade in ihrer gleichmäßig strophischen Gliederung trägt durchaus den Stempel der bewegten Erzählung und auch die dramatischen Stellen dürfen diesen Charakter nicht verleugnen. Nicht die einzelnen Personen selbst sind es, welche handelnd und sprechend auftreten, stets ist es der Erzähler, welcher ihre Worte wiedergibt, um seine Schilderung lebendiger zu gestalten. Diesen epischen Grundcharakter muß auch die Musik aufrecht erhalten, und es ist ihr in der Balladenkomposition eine äußerst schwierige Aufgabe gestellt. Die musikalische Ballade soll Charaktere schildern, Landschaften malen, Rede und Gegenrede dramatisieren, das Walten der Geisterwelt andeuten, jede Stimmung zum Ausdruck bringen und dabei doch den Erzählerton stets festhalten und alle die vielen getrennten musikalischen Motive zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassen.

Wir haben gesehen, daß bereits Johann André den Versuch machte, die einzelnen Strophen der „Lenore" selbständig zu behandeln, und seine bescheidenen Charakterisierungsversuche zeugen von einer gewissen Feinheit der Auffassung und Empfindung, die seinen Zeitgenossen noch fremd war. Es fehlte in der Folgezeit nicht an vereinzelten Versuchen in derselben Richtung, doch erst Rudolf Zumsteeg gelang es, das Prinzip der Balladenkomposition in richtiger Weise zu erfassen. Dabei standen ihm noch nicht die vielen musikalischen Ausdrucksmittel zu Gebote, über welche wir heute

verfügen, und manches in seinen Kompositionen mutet uns daher veraltet und hölzern an. Nichtsdestoweniger hat aber Zumsteeg die Basis geschaffen, auf der allein seine großen Nachfolger weiterbauen konnten. Unmittelbar begeisterte sich an seinen Balladen der junge Schubert, der sie mit Bewunderung und Hingebung studierte und bewußt nachbildete. Einzelne dieser Balladen, wie „Ritter Toggenburg", gleichen vollständig ihrem Vorbilde, in anderen, z. B. in der „Bürgschaft" und im „Taucher" versuchte sich Schubert in rezitativischer Deklamation und ließ dabei die einheitliche Gliederung außer acht. Mit der Komposition des „Erlkönig" drang Schubert vollständig in das Wesen der Ballade ein. Der tiefe Gehalt und der große dramatische Zug der Dichtung rissen seinen Genius mit sich fort und entlockten ihm so lebensvolle, kräftige dramatische Tonbilder, wie sie der vorwiegend lyrischen Veranlagung des Meisters eigentlich ferne lagen. Obwohl sich Schubert im „Erlkönig" als trefflicher Balladenkomponist zeigt, wahrt er doch den liedartigen Charakter, und in allen seinen späteren, balladenartigen erzählenden Kompositionen, wie „der Zwerg", „der Kreuzzug" u. a. überwiegt das lyrische Element. In diesem gab er sein Bestes. Dort, wo das Dichterwort in der eigenen Seele seinen vollen Widerhall fand, wo er unbeeinflußt von der Außenwelt aus sich selbst heraus schaffen konnte, hat uns Schubert das Höchste geschenkt. Die Eigentümlichkeit der Ballade jedoch zwingt den Musiker, dem Gedankenfluge des Dichters in weitabliegende Gebiete und ferne Welten zu folgen und auch dort zu erzählen, zu schildern und zu charakterisieren, wo der Lyriker nur singen und sich von den Wogen des Gefühls treiben lassen möchte. Dieses reflektierende Spiel der Phantasie vermochte Schubert nicht dauernd zu fesseln — das Vollendetste und Schönste, ja, wir möchten fast sagen, das Einzigste auf dem Gebiete der Ballade geschaffen zu haben, bleibt das unsterbliche Verdienst Carl Löwes (1796—1869).

Ein kleines, unscheinbares Städtchen, Löbejün bei Halle, kann sich rühmen, diesen, in seiner Art zum Höchsten berufenen Musiker sein eigen zu nennen. Nur zwei Monate

später erblickte in Wien der Meister des Liedes, Franz Schubert das Licht der Welt, und so sehen wir nun diese beiden hehren Zeitgenossen Jahre hindurch gleichzeitig ein unsterbliches Werk um das andere komponieren. Schon als beide noch im Jünglingsalter standen, hatten sie Unvergängliches geschaffen, und grausam ist wohl das Schicksal zu nennen, welches uns den einen so früh entriß.

So wie Schubert entstammte auch Löwe einer kinderreichen Familie. Andreas Löwe, der Vater unseres Meisters, war Schullehrer und Kantor, ein braver gottesfürchtiger Mann, der es aber nicht weiter als zum Primaner gebracht hatte. Der am 30. November 1796 als zwölftes Kind geborene Knabe **Johann Carl Gottfried Löwe** erhielt gleich seinen Geschwistern nur eine dürftige, unvollständige Schulbildung und wuchs ziemlich unbeaufsichtigt heran. Mit Vorliebe streifte der Knabe in Wald und Feld umher; auf seinen einsamen Wanderungen begann sich der Natursinn in seinem Gemüt zu regen und seine reiche, zum Romantischen neigende Einbildungskraft bevölkerte die vertraute Umgebung mit allerhand Phantasiegebilden. Unterstützt wurde dieser Hang zum Mystischen und Geheimnisvollen durch die Erzählungen der Mutter, welche den Kindern in ihren Mußestunden eine durch und durch phantastische Märchenwelt erschloß, indem sie ihnen mit anschaulicher Lebendigkeit die seltsamsten Vorgänge schilderte, die sie in ihren Träumen erlebte. Löwe erzählt darüber in seiner Autobiographie: „Wenn der Abend zu dunkeln begann, dann setzte sie (die Mutter) sich an den großen Ofen, mein Platz war zu ihren Füßen, und meinen Kopf legte ich in ihren Schooß. So saßen wir eine Zeit lang halb träumend da“ und dann begann sie zu erzählen, von Erlebnissen aus der Jugendzeit, die sich in ihrer lebhaften Phantasie zu märchenhaften, bedeutungsvollen Ereignissen gestaltet hatten, oder auch von romantischen Träumen, welche sie erzählend weiterspann und ausschmückte. Diese Jugendeindrücke sind für den späteren Komponisten von weittragendstem Einflusse gewesen und erklären seine Vorliebe für das Übersinnliche, Außergewöhnliche. Auch das

musikalische Talent scheint Löwe der Mutter zu verdanken, sie selbst spielte, ohne je gelernt zu haben, mit tiefem Ausdruck Violine. In frühester Jugend lernte Löwe bei seinem Vater singen, auch etwas Klavier- und Orgelspielen, und als er kaum 10 Jahre zählte, verhalf ihm seine helle, treffsichere Stimme zur Aufnahme in den Stadtsängerchor der kleinen Residenzstadt Cöthen, wo er zwei Jahre blieb. Sein Vater brachte ihn dann an das Gymnasium der Franckestiftung, und dort erhielt er von dem bedeutenden Theoretiker Daniel Gottlob Türk musikalischen Unterricht. König Jerôme Napoleon wurde gelegentlich eines Besuches in Halle auf die hervorragende musikalische Begabung des Knaben aufmerksam gemacht und setzte ihm ein Stipendium von 300 Talern jährlich aus, damit er sich ausschließlich dem Musikstudium widmen könne. Schon zu dieser Zeit erschienen seine ersten Kompositionen: die Romanze „Klothar" und „Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte"; beide jedoch zog er später selbst aus der Öffentlichkeit zurück, da sie noch allzusehr den Anfänger verrieten.

Nur zwei Jahre währten die ernsten Studien bei Türk. Als 1813 sein Lehrer starb und der Befreiungskrieg der Herrschaft Jerôme Napoleons ein Ende machte, was für Löwe den Verlust seines Stipendiums bedeutete, verzweifelte er an der Möglichkeit, durch die Musik seinen Lebensunterhalt zu finden. Nachdem er im Kriegsgetümmel mancherlei Abenteuer bestanden hatte, kehrte er zum Gymnasialstudium zurück, absolvierte 1817 die Reifeprüfung und widmete sich an der Universität Halle dem Studium der Theologie. Das musikalische Talent ließ sich aber nicht unterdrücken, schon war der junge Löwe mit den Werken Mozarts und Beethovens vertraut, auch gab er selbst Musikunterricht, und besaß als Tenorsänger einen guten Ruf. In einem kleinen gewählten Kreise von auserlesenen Sängern und Sängerinnen, deren Oberhaupt Adolf Bernhard Marx war, sammelte der junge Künstler reiche Erfahrungen. Nebenbei verkehrte er viel in den besten Familien Halles, und als er sich in die Tochter Julie des Stadtrats von Jacob verliebte, hatte der Vater

gegen das Verlöbnis nichts einzuwenden. Doch erst als Löwe eine feste Stelle als Organist an der Jacobikirche in Stettin erreicht hatte und zum städtischen Musikdirektor daselbst ernannt worden war, konnte er im September 1821 seine geliebte Braut zum Altar führen. Ein bewegtes Schicksal hatte den jungen, erst 25jährigen Künstler nach mancherlei Irrfahrten und Kämpfen nun in den ruhigen Hafen des Glückes geführt, wo seine Vollnatur in der Stille zur reichsten Entfaltung kommen konnte. Löwe erfüllte nicht nur seine Pflichten als Kantor und städtischer Musikdirektor mit der größten Gewissenhaftigkeit, er war auch als Schulmann unermüdlich tätig, erteilte den Musikunterricht am Seminar, sowie am Gymnasium und in Privathäusern. Wie spärlich bemessen waren daher die Stunden, in welchen der Meister sich selbst angehören durfte, und wie vielseitig wußte er diese zu verwerten! Die Liste seiner gesamten Kompositionen umfaßt außer 17 Oratorien und 6 Opern zahlreiche Kantaten und Orchesterwerke und an 400 Balladen und Lieder. Neben dieser reichen Arbeitstätigkeit befaßte sich Löwe noch mit theoretischen Studien und Werken, verfolgte das literarische Treiben seiner Zeit mit größtem Interesse, schrieb einen Kommentar zum zweiten Teil des „Faust" und vertiefte sich, seiner Jugendschwärmerei für den nächtlichen Sternenhimmel folgend, im Verein mit seinem Freunde, dem Gelehrten Justus Graßmann, in das Studium der Astronomie. Seinem Leben fehlte jedoch nicht der düstere Schatten des Leides, welcher jeder großen Künstlerseele erst die volle Tiefe und Weihe verleiht. Nach $1^1/_2$jähriger glücklichster Ehe ward ihm die teure Gattin entrissen, und in dem tiefen Schmerze dieses Verlustes griff er mit erhöhtem Schaffensdrang zur Musik als seiner Trösterin. Die geliebte Kunst gewann ihn dem Leben zurück und gab auch seinem tief betroffenen Herzen die Jugend und Freude wieder. 1825 fand er in seiner begabten Schülerin Auguste Lange eine zweite Lebensgefährtin, die ihm bis zu seinem Tode nicht nur eine liebevolle sorgsame Hausfrau, sondern auch in seiner Kunst eine geistesverwandte Freundin und treue Ratgeberin blieb.

Äußerlich floß sein Leben nun ruhig und ohne besondere Ereignisse hin, denn er blieb 46 Jahre hindurch Musikdirektor in Stettin. „Seine" Orgel in der Jacobikirche war ihm besonders ans Herz gewachsen. Zu ihr flüchtete er, wenn die Widerwärtigkeiten des täglichen Lebens ihn bedrückten, und bezeichnend für seine schwärmerische Liebe zu ihr war der rührende Wunsch, daß sein Herz, dessen tiefste Empfindungen er so oft dem geliebten Instrumente anvertraut hatte, für immer mit demselben vereint bleiben möge. Pietätvoll wurde Löwes Wunsch erfüllt und das Herz des Meisters ruht, von einer Marmorurne umschlossen, in einem Pfeiler der Kirche neben der Orgel. Das ruhige Einerlei des Stettiner Lebens wurde zeitweise durch Konzertreisen unterbrochen, und Löwe erntete als Sänger seiner eigenen Balladen, die er oft sogar selbst begleitete, reichsten Beifall. Alle Zeitgenossen rühmen „seinen Vortrag, seine Leichtigkeit im Parlando, die Grazie seines Humors, die unglaubliche innere Wucht seines tragischen Ausdrucks und die ihm eigene Fähigkeit der — man möchte sagen — szenischen Malerei, so daß die Hörer den Hintergrund des Gedichtes und jedes malerische Detail vor sich aufsteigen sehen"*).

Die rastlose, fast fieberhaft angespannte Tätigkeit des Meisters hatte allmählich seine Gesundheit erschüttert, und am 23. Februar 1864 traf ihn ein Schlaganfall, der ihn über ein Jahr lang zur Ruhe zwang. Wohl war es ihm beschieden, wieder den Platz an seiner geliebten Orgel einzunehmen, doch seine Herzensfreude war nur von kurzer Dauer. Unerbittlich schritt das Leben über den alternden Künstler hinweg, der Stadtrat von Stettin verlangte, daß er seine Stelle jüngeren Kräften überlasse. Über die Undankbarkeit der Menschen tief gekränkt, sah sich Löwe gezwungen, die ihm so liebgewordene Stätte seiner 46jährigen Tätigkeit zu verlassen; im Mai 1866 übersiedelte er mit seiner Familie nach Kiel, doch erschien ihm dieser Domizilwechsel wie eine Verbannung, und er konnte den Schmerz darüber nicht mehr verwinden. Seit er sein Lieblingsinstrument verlassen mußte,

*) Bulthaupt a. a. O.

berührte er keine Orgel mehr, immerhin brachte ihm die Musik im Kreise seiner Familie und Freunde noch manchen Lichtblick, bis ein erneuter Schlaganfall am 20. April 1869 seinem Leben ein Ende machte. Die irdische Hülle des Meisters wurde auf dem alten Friedhof zu Kiel bestattet — sein großer Geist aber lebt in seinen Werken fort. Das schönste Vermächtnis, welches Löwe uns hinterließ — die Ballade — hat ihn uns für immer lieb gemacht.

Obwohl sich Löwe auch auf anderen Gebieten der Vokal- und Instrumentalmusik versuchte, blieb doch die Ballade sein ureigenstes Feld. In ihr vereinigte er sein ganzes Können, in ihr war er Epiker, Lyriker und Dramatiker zugleich, von seinen größten Zeitgenossen und Nachfolgern als Meister dieser Kunstgattung geehrt und bewundert. Löwes Ballade wurzelt in der volkstümlichen Erzählung und setzt sich meist aus nur wenigen, musikalisch einfachen, aber um so charakteristischeren Motiven zusammen, welche in strophischer Gliederung die breite Form der epischen Erzählung festhalten und trotzdem durch kleine Veränderungen und feine Einzelzüge den Gang der Handlung beleben. Allerdings verleitet diese Kompositionsweise den Künstler nicht selten dazu, ein an sich unbedeutendes Motiv allzusehr in die Länge zu ziehen, und wir werden bei mancher Ballade daran erinnert, daß Löwe doch zu jenen Komponisten der alten Schule gehörte, welche einer sanglichen Melodie den Sinn des Wortes opferten und die „Begleitung" oft recht dürftig und monoton gestalteten. Von derartigen Schöpfungen des Meisters wollen wir jedoch nicht sprechen, sie sind der Tribut, welchen auch dieser Genius dem Geiste seiner Zeit leisten mußte. Seine reifsten und großartigsten Balladen hingegen, gehören in jene höheren Sphären der Kunst, welche über dem Wechsel der Anschauungen und Kunstformen stehen. Es sind dies die Balladen, welche in feinster Durchbildung Takt für Takt dem Inhalte musikalisch folgen, welche uns die ganze Dichtung, sei sie nun historisch, lyrisch, legendenartig, dramatisch oder humoristisch, in lebendigster Erzählung vor Augen führen, so daß wir die Ereignisse selbst mitzuerleben vermeinen.

Ebenso wie Schubert tritt uns Löwe in seinem op. 1 mit dem „Erlkönig" als fertiger, großer Künstler entgegen. Unwillkürlich drängt es uns, diese beiden gewaltigen Schöpfungen zweier so junger Meister gegeneinander abzuwägen, und doch wäre dies ein undankbares Beginnen, denn jede in ihrer Art steht als Kunstwerk gleich hoch, und es gibt da kein kleinliches Deuteln und Vergleichen. Der individuelle Charakter der beiden Künstler tritt eben in diesen Werken schon deutlich zutage, und es ist nur natürlich, daß Schuberts „Erlkönig", bei all seiner dramatischen Tonmalerei, den lyrischen Grundzug nicht verleugnen kann, während Löwes „Erlkönig" den erzählenden Balladenstil in höchster Vollendung zum Ausdruck bringt.

In der altschottischen Ballade „Edward", welche demselben Opus angehört, hat Löwe den Höhepunkt grausiger Ausdrucksfähigkeit erreicht — der immer wiederkehrende Ausruf „Oh!" ist in seinen verschiedenen Stimmungen so voll erschütternder Tragik, daß Löwe dieses Jugendwerk auch in seinen späteren reifsten Schöpfungen nicht übertreffen konnte.

In „Herr Oluf" (op. 2) tritt das romantische Element in den Vordergrund, und besonders wirkungsvoll sind die Kontraste der verschiedenen Bilder hervorgehoben — der reizende Elfentanz mit der immer dringender werdenden Aufforderung der Tochter des Erlkönigs, und im Gegensatz dazu das sorgende Motiv der Mutter, die hellen Klänge des Hochzeitszuges und der ergreifende Schluß.

Ebenso reizend, doch ohne tragisches Moment ist das Treiben der Elfenkönigin, ihr bestrickender Liebreiz und das Klingen der Glöckchen an dem Zaumzeug ihres Pferdes in „Tom der Reimer" (op. 135) geschildert. Der ganze Melodienreichtum Löwescher Erfindung tritt in der nordischen Ballade „Der Nöck" (op. 129) hervor; lieblich, sanglich, aber ohne tieferen Gehalt, sind „Der Blumen Rache" und „Der Edelfalk" aus op. 68.

Zu den beliebtesten und bekanntesten, meistgesungenen und ihre Wirkung nie verfehlenden Balladen Löwes zählen „Heinrich der Vogler" (op. 56), „Prinz Eugen der edle

Ritter" (op. 92), „Der Graf von Habsburg" (op. 98), „Die Reigerbaize" (op. 106), das reizende Miniaturstückchen „Kleiner Haushalt" und die kräftigen, markigen Soldatenstücke „Fridericus Rex" (op. 61) und „Die nächtliche Heerschau" (op. 23).

Bedeutender aber als alle bisher genannten ist die trotz ihrer Kürze so dramatische Ballade „Landgraf Ludwig" (op. 67), sowie die in ihrer Einfachheit tief ergreifende Komposition „Die Glocken zu Speier" (op. 67) mit dem zweifachen, sich durch das ganze Lied ziehenden, zuerst volltönigen, dann als Armesünderglocke stets auf dem fis^2 verweilenden Glockenmotiv. In „Archibald Douglas" (op. 128) trifft Löwe mit besonderem Glück den erzählenden Ton, welcher sich von nur vereinzelten tonmalenden Motiven charakteristisch abhebt und bei den lyrischen Stellen ungemein warm zum Herzen spricht. Vortrefflich treten in Opus 109 „Die verfallene Mühle" die beiden Grundstimmungen des Gedichtes, die traurige Einsamkeit einerseits und die lebensfrohe Vision des Grafen anderseits, in zwei einfachen, jedoch einheitlich durchgeführten musikalischen Bildern hervor.

Zum Schlusse heben wir Löwes großartigen Balladenzyklus „Gregor auf dem Stein" (op. 38) hervor, der uns in fünf Gesängen ein ganzes Drama erzählt. In der gedrängten, knappen Form weiß Löwe jede seelische Regung der beiden Hauptpersonen erschöpfend darzustellen und dabei seine ganze geniale Erzählerkunst zu entfalten, welche uns die Vorgänge lebenswahr schildert und mit wenigen sicheren Strichen die ganze Situation ausmalt. So bildet im ersten Gesang der kriegerische Marsch den Hintergrund für die Ansprache der Königin an ihre Heerführer und läßt uns das süße Singen der Nachtigall im zweiten Teile den Spaziergang der Liebenden im Garten miterleben, während der dritte Gesang mit überzeugender Wucht die Verzweiflung der tragischen Schuld ausspricht. Im vierten Teil erzählt uns eine sich gleichmäßig fortbewegende Begleitungsfigur von der Brandung des Meeres um die öde

Klippe, auf welcher der Büßer einsam betet, während die einfach würdigen und erhebenden Akkorde des unsichtbaren Kirchenchors in dem letzten Gesang uns zu Füßen des päpstlichen Thrones versetzen und der müden Pilgerin Vergebung ihrer Schuld und den himmlischen Frieden verheißen.

Von Löwes großen Zeitgenossen brachte nur Schumann der Ballade wahres Interesse entgegen. „Die beiden Grenadiere", „Frühlingsfahrt" und „Die feindlichen Brüder" z. B. werden sicherlich als mustergültige Balladen stets ihren Platz behaupten. Im großen und ganzen jedoch war Schumanns Empfinden zu subjektiv, als daß er sich lange von dem objektiven Balladenton hätte fesseln lassen. Allmählich gestaltete Schumann die Ballade zu einem glänzenden Musikstück aus, das sich von deren Grundcharakter immer mehr entfernte, und auch anderen Liederkomponisten jener Zeit, welche sich auf dem Gebiete der Ballade versuchten, gelang es nicht, dieser Kunstgattung vollauf gerecht zu werden.

Erst mehrere Jahrzehnte später taucht wieder ein Meister auf, der sein ganzes Können auf die Ballade konzentrierte und ein würdiger Nachfolger Löwes genannt zu werden verdient. **Martin Plüddemann** (1854—1897) trat mit zielbewußtem Willen das Erbe Löwes an, in dem eifrigen Bestreben, der Ballade jene neuen Elemente zuzuführen, welche erst nach des großen Meisters Tode in Wirksamkeit getreten waren und die Musik um manches neue und wertvolle Ausdrucksmittel bereichert hatten. Plüddemann, 1854 in Colberg an der Ostsee geboren, hatte seine Musikstudien am Leipziger Konservatorium begonnen und in dem berühmten Thomaskantor Ernst Friedrich Richter den passenden Lehrer gefunden, der alle in ihm gärenden Kräfte zur schönsten Entfaltung brachte. Schon frühzeitig hatten ihn Löwes Balladen ebenso mächtig hingerissen, wie die in Bayreuth gehörten Musikdramen Wagners, und das Verlangen wachgerufen, seine schöne Stimme in deren Dienst zu stellen. Neben seinen kontrapunktischen Studien und eigenen Kompositionsversuchen bildete sich Plüddemann zu einem vortrefflichen Sänger aus und hoffte auch, der Interpret seiner eigenen Werke zu

werden. Eine tückische Krankheit raubte ihm diese Hoffnung, doch ließ er sich durch den Verlust seiner Stimme nicht entmutigen und warf sich mit um so größerer Energie auf die Kompositionstätigkeit. Vorübergehend wurde er Dirigent der Ratiborer Singakademie, und im Herbst 1890 fand er eine gesicherte Stellung als Musiklehrer der steiermärkischen Musikschule in Graz. In dieser musikalisch fortschrittlich gesinnten Stadt gelang es ihm auch, auf dem Subskriptionswege fünf Hefte seiner Balladen zu veröffentlichen. Auch veranstaltete er mit seinen Schülern Balladenkonzerte, in welchen seine eigenen Werke gesungen wurden; hauptsächlich aber durch die Bemühungen der beiden berühmten Balladensänger Eugen Gura und Paul Bulß, welche sich seiner Kompositionen wärmstens annahmen, begann seine Kunst die verdiente Anerkennung zu finden. Es war aber nur eine kurze Freude, denn als Plüddemann nach einigen Jahren Graz verließ, um durch eine Übersiedlung nach Berlin seine materiellen Verhältnisse zu verbessern, fand er dort nur Enttäuschungen. Ein schweres Nervenleiden hinderte ihn überdies, den Kampf gegen die Ungunst der Verhältnisse aufzunehmen, und schon am 8. Oktober 1897 raffte ihn der Tod hinweg. Nur zu bald waren der Künstler und seine Werke vergessen und auch heute ist ihm noch nicht volle Gerechtigkeit widerfahren.

Plüddemann war nicht durch Zufall auf die Balladenkomposition verfallen; seine ersten Versuche im Klavierliede hatten ihn erkennen lassen, daß ihm für das lyrische Element die eigentliche Begabung fehle, und nun widmete er sich, sein Talent richtig beurteilend, nur mehr der Ballade. Als glühender Wagnerianer pflanzte er das Banner des Bayreuther Meisters in dem noch unberührten Gebiete der Ballade auf, ohne dabei in blindem Eifer zu weit zu gehen. Plüddemann hatte den Grundcharakter derselben in seiner vollen Eigenart erfaßt und mit sicherem Stilgefühl nur jene Elemente der neudeutschen Richtung in sein Schaffen aufgenommen, welche diesem Charakter entsprachen. Mit peinlicher Genauigkeit beobachtete er die sinngemäße Textdeklamation, ließ er seine

Melodien aus dem Sprachrhythmus erstehen und wußte jeder Stimmung des Gedichtes in fesselnder und doch nicht aufdringlicher Tonmalerei gerecht zu werden. Er blieb der strophischen Gliederung als Grundbedingung der Ballade treu, verhalf ihr aber durch motivische Ausgestaltung des Klavierparts zu abwechslungsreicher und doch einheitlich geschlossener Form. Die melodiöse Führung der Singstimme hilft dem Sänger über manche Schwierigkeit hinweg, da einige der Balladen nicht nur an Technik, sondern auch an musikalischer Auffassung und deklamatorischer Feinfühligkeit große Anforderungen an den Interpreten stellen. Vor allem aber verlieh Plüddemann der Ballade durch die markige Kraft und warme Innigkeit seiner Auffassung echt deutsches Gepräge. So wäre schon seine erste Schöpfung „Jung Dieterich" (1879) hervorzuheben, in welcher sich jugendlich ungestüme Kraft und Wildheit mit klarem, geläutertem Künstlertum vereinen. Ein gewaltiges Werk ist „Der Taucher", eine der bekanntesten Balladen Plüddemanns, nicht minder bedeutend „Der wilde Jäger". Der köstliche Humor des Künstlers kommt in Bürgers Schwank „Der Kaiser und der Abt" oder in „Sankt Petrus mit der Gais" zum Ausdruck, während er der düsteren Tragik der nordischen Dichtung in „Niels Finn", „Meermaid", „Lord William und Schön Margareth" u. a. meisterhaft gerecht wird. Von echt volkstümlich naiver Schlichtheit sind „Graf Eberhards Weißdorn" und „Einkehr". Die fünf Hefte Plüddemannscher Kompositionen sind eine Fundgrube reiner Freude für denjenigen, der sich für die Ballade in ihrer Eigenart der epischen Darstellung interessiert.

Mit Löwe und Plüddemann, die ihr ganzes Können der Ballade widmeten, ist diese Kunstgattung vorläufig zum Abschluß gekommen. Wenn es auch in der Gegenwart genug Komponisten gibt, die sich mit der Ballade beschäftigen, so ist doch die Tendenz der heutigen Musik eine viel zu subjektive, als daß sich eine Kunstgattung, in welcher das persönliche Element so ganz in den Hintergrund treten muß, ausschließlicher Pflege erfreuen dürfte. Die großen Chor-

werke, welche sich „Chorballade“ nennen, haben die Ballade ihres eigentlichen Wesens beraubt, indem sie die epische Erzählung zu einer dramatisch bewegten Szene umgestalteten.

Zum Schlusse möchten wir noch eines jungen Komponisten gedenken, Robert Konta, dessen vor kurzem erst erschienene Komposition „Die Monduhr“ (Robert Reinick) als Ballade wirkliche Beachtung verdient. Mit verhältnismäßig wenigen und ganz schlichten Mitteln weiß Konta die tiefe Tragik der Dichtung schaurig lebenswahr und ergreifend in Tönen zu erzählen. Der Gegensatz zwischen den angsterfüllten Visionen einer durch das bleiche Mondlicht erregten Kinderphantasie und dem beruhigenden Schlummerliede der Mutter wirkt ergreifend. Wie der in das Zimmer einfallende Streif des Mondlichts gleich dem Zeiger einer Uhr unaufhaltsam vorrückt, ist in den düsteren, gleichförmigen Glockenschlägen, welche die Grundstimmung der Ballade ausmachen, mit scharfen Strichen gezeichnet. Eine dramatische und dabei erschütternde Steigerung bringen die Schlußworte: „da haben sie tot ihn hereingebracht“. Sehr charakteristisch ist das Nachspiel — unerbittlich gleichförmig tickt die Monduhr weiter.

XIII. Robert Franz — Adolf Jensen — Hugo Brückler — Johannes Brahms.

In jener Zeit des Überganges, von der Mitte des 19. Jahrhunderts ab, als bereits auf den meisten Gebieten der Musik das Festhalten an dem Alten mit dem Drange nach Neuerungen kämpfte, war das Lied im allgemeinen noch vollständig der Verflachung und Schöngeisterei preisgegeben. Trotzdem fehlte es nicht an kräftigen, individuellen Künstlernaturen, welche diesem Niedergange entgegenarbeiteten und dem Liede neues Leben einzuhauchen wußten, ohne sich von den überkommenen Idealen zu entfernen, so Robert Franz, der Lyriker und Meister der Kleinmalerei, Adolf Jensen, der zartpoetische Vertreter Schumannschen Geistes, Hugo Brückler, der berufen gewesen wäre, das Lied in kürzester Zeit „modern" zu gestalten, und schließlich Johannes Brahms, in dessen Schöpfungen die letzte Blüte der klassisch-romantischen Epoche aufleuchtet.

Robert Franz (1815—1892) war auf der meist dornenvollen Künstlerlaufbahn von seltenem Glück begünstigt, denn schon bei seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit fand er die ungeteilte Anerkennung aller Zeitgenossen. Seine Lieder mußten sich nicht erst in schweren Kämpfen durchringen, sie wurden gleich in reichstem Maße gewürdigt, ja fast überschätzt, ein Erfolg der wohl nur wenigen Komponisten beschieden ist. Hingegen blieb auch ihm der Kampf gegen einen schier unbeugsamen väterlichen Willen, den so manches junge Talent durchkosten muß, nicht erspart. Als Sohn eines einfachen Geschäftsmannes wurde er am 28. Juni 1815 in Halle a. S. geboren, und obwohl sich frühzeitig der musikalische Sinn mächtig in ihm regte, genoß er erst mit 20 Jahren einen systematischen Musikunterricht. Trotzdem hatte es nicht an musikalischer Anregung gefehlt, denn

Roberts Vater war der Musik im allgemeinen durchaus nicht abhold, und pflegte den Choralgesang mit Eifer und Freude, nicht nur in der Kirche, sondern auch daheim in freien Stunden. Der Familienname Robert Franz' lautete eigentlich Knauth, doch hatte der Vater, welcher gleich seinem Bruder in Halle das Speditionsgeschäft betrieb, zur Vermeidung unliebsamer Verwechslungen in der Korrespondenz der gleichnamigen Firmen seinen Namen eigenmächtig in Franz umgewandelt. Rechtskräftig wurde diese Namensänderung erst im Jahre 1847, doch ist unser Komponist bereits als Robert Franz aufgewachsen.

Schon als Kind von der Musik erfüllt, sträubte sich sein ganzes Wesen gegen den Schulzwang und es gab manchen harten Strauß mit dem Vater, wenn der junge Schüler schlechte Noten heimbrachte. Nur dem begütigenden Einfluß der Mutter hatte es Robert zu danken, daß er überhaupt Musikstunden erhielt. Hervorragend waren jedoch die Lehrkräfte nicht, über welche die Stadt Halle verfügte, und Robert hatte jeden seiner Lehrer bald überflügelt. Erst als er die lateinische Schule der Franckeschen Stiftung besuchte, erteilte ihm der dortige Gesangslehrer Abela wirklich fördernden Unterricht. Der wohlgeschulte kleine Chor, welcher sich aus Abelas Schülern zusammensetzte, führte sogar Händelsche Oratorien auf, und indem Franz die Klavierbegleitung übernehmen durfte, konnte er um so tiefer in den Geist dieser Schöpfungen eindringen. Auch Haydn und Mozart lernte er durch Abela kennen, und während die Eindrücke seiner Kindheit nur von dem protestantischen Choral beeinflußt gewesen waren, erweiterte sich nun sein Gesichtskreis, und immer intensiver wurde sein Wunsch, sich ganz der Musik widmen zu dürfen. Wieder griff die Mutter vermittelnd ein und endlich, 1835 erhielt Robert die Erlaubnis, an der Musikschule in Dessau zu studieren. Sein Lehrer dort war Friedrich Schneider, ein strenger Theoretiker, der starr an den althergebrachten Gesetzen festhielt und dem jungen Talente keinerlei Freiheiten gestatten wollte. Allerdings verdankte Franz dieser harten Schule seine gründlichen Kenntnisse des

Kontrapunktes und wußte seinem Lehrer später Dank dafür; zu jener Zeit jedoch erschien ihm der systematische Unterricht als unleidliche Fessel und er sehnte sich nach Unabhängigkeit in seinen Kompositionsversuchen. Schon nach zwei Jahren verließ er daher Dessau und kehrte wieder in das väterliche Haus zurück.

Von nun ab bildete Franz sich allein weiter und vertiefte sich mit der ganzen Spannkraft seines Geistes in das Studium von Bach, Händel und Schubert. Auch an eigenen Kompositionsversuchen fehlte es nicht, doch legte er an alles Selbstgeschaffene den Maßstab jener großen Meister an und fühlte sich durch diese strengste Selbstkritik in seinem bescheidenen Talente so gedrückt, daß er fast ganz daran verzweifelte und Jahre hindurch nichts komponierte. Immer mehr erweiterten und vertieften sich seine Ansichten über das künstlerische Schaffen, und er erkannte, daß nicht die Form den Kunstwert einer Komposition ausmache, sondern deren innerer Gehalt, und daß „der fremde Kern nur Mittel zum Zweck" sei. So reifte sein Talent allmählich im Stillen heran, während seine allgemeine Bildung durch den Verkehr mit den Studenten der Halleschen Universität bereichert wurde. Der Eltern sehnlichster Wunsch war es, Robert in der selbstgewählten Laufbahn nun endlich festen Fuß fassen zu sehen, denn obwohl dieser sich als Privatlehrer großer Beliebtheit erfreute, fehlte es doch immer noch an einer sicheren Anstellung, welche allein dem Vater als erstrebenswertes Ziel eines Berufes vorschwebte. Erst 1841 wurde Robert Franz durch die Vermittlung des Oberpredigers Dr. Erich Organist an der Ulrichskirche in Halle, und nun bedurfte es nur mehr eines äußeren Anstoßes, um die zurückgedrängte Schaffenslust neuerdings aufleben zu machen. Diese Veranlassung bildete eine erste schwärmerische Liebe, der rasch eine Enttäuschung folgte, so daß Glück und Schmerz gleich mächtig das junge Gemüt erschütterten. Nun fand der Musiker seine eigene Sprache, und während er seine tiefbewegten Gefühle in Liedern ausströmte, wandelte sich der Liebeskummer in frohe Schaffenslust. „Ich bin im Laufe des letzten Halbjahres

ein Komponist geworden," schrieb er am 18. Juli 1843 an seinen Jugendfreund Weicke*), „wie das gekommen ist, weiß ich selber nicht. Soviel steht fest: auf jeden Tag fällt so ziemlich ein Lied. Du kannst Dir denken, was das für einen Segen geben mag. Die Leute haben mir nun in den Kopf gesetzt, meine Lieder wären gut. Ich habe dies nicht glauben wollen und deshalb eine Anzahl derselben an Schumann zur Ansicht gesendet. Der hat mir nun mit seinem Beifall noch mehr den Kopf verdreht, hat ohne mein Vorwissen und Wollen meine Lieder einem Buchhändler gegeben, und sie sind gedruckt worden. Denke Dir: Lieder von Robert Franz usw. Alle Ecksteine müssen laut auflachen vor Enthusiasmus! Wollte ich dir alles anführen, was ich Schmeichelhaftes und Erfreuliches über meine Leistungen erlebte, so würde das sehr nach Eitelkeit schmecken. Das eine kann ich aber vor Jubel nicht bergen: Mendelssohn hat einen langen Brief an mich geschrieben und mir Sachen gesagt, welche sicherlich so leicht niemand gesagt werden. Er ist voller Freude und Liebenswürdigkeit ..."

In die freudige Stimmung der so rasch gefundenen Anerkennung mischte sich drohende Sorge in Gestalt einer ernsten Nervenerkrankung, in deren Gefolge sich ein heimtückisches Ohrenleiden einstellte, das später zu vollständiger Taubheit führen sollte. Eine Erholungsreise besserte jedoch des Künstlers allgemeines Befinden und festigte seine Gesundheit für Jahre hinaus, so daß er sich wieder mit neuer Kraft seiner vielseitigen Tätigkeit widmen konnte. Inzwischen war er auch Musiklehrer an der Universität Halle und Leiter der Singakademie geworden, welche, 1849 von ihm reorganisiert, seit 1907 den Namen „Robert Franz Singakademie" führt. In der Stellung als Dirigent dieser musikalischen Vereinigung, nahm er auf das Musikleben seiner Vaterstadt tiefgehenden Einfluß; er wies auf die Bedeutung des alten Volksliedes für den Männergesang hin und suchte überhaupt in jeder Weise veredelnd auf den ziemlich seicht gewordenen Geschmack des Publikums einzuwirken, wozu die von ihm veranstalteten

*) Rudolf Freiherr von Procházka, Robert Franz.

großen Händel-Aufführungen nicht wenig beitrugen. Die Verehrung und Liebe, welche Franz schon in der Jugend den beiden großen Meistern Bach und Händel gewidmet hatte, führte ihn nun zu der schönen Aufgabe, deren Werke durch ergänzende Neubearbeitungen der Musikpflege seiner Zeit zugänglicher zu machen. Diese von vielen Gegnern angefeindete, von den bedeutenderen Zeitgenossen jedoch mit ungeteilter Bewunderung begrüßte Arbeit wurde zu seinem eigentlichen Lebenswerke und beschäftigte ihn insbesondere in den letzten Jahrzehnten seines Lebens, als die Taubheit ihn bereits gezwungen hatte, alle öffentlichen Stellen niederzulegen.

Nachdem sich Franz 1848 mit Marie Hinrichs, der Tochter des Professor Hinrichs in Halle vermählt hatte, lebte er jahrelang äußerlich ruhig und in seinem Familienleben glücklich; 1859 wurde er zum Universitätsmusikdirektor, 1861 zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät ernannt. Die gehässigen Anfeindungen, welche sein heiligstes, Bach und Händel gewidmetes Streben von vielen Seiten erfuhr, und die immer mehr zunehmende Taubheit warfen später düstere Schatten auf seinen Lebensweg, und erst im Alter rang er sich wieder zu abgeklärtem Glück und innerer Befriedigung durch. Viele schöne Liedkompositionen entstammen diesem stillen Lebensabend, bis der Meister 1884 mit opus 52 seine schöpferische Tätigkeit beschloß. Noch ein tiefer Schmerz war ihm beschieden, als ihm 1891 seine inniggeliebte Gattin entrissen wurde, doch schon nach kaum $1^1/_2$ Jahren, am 24. Oktober 1892, folgte er ihr in den Tod. Beide ruhen auf dem alten Stadtfriedhof in Halle.

So wie das Leben des Meisters mehr ein still beschauliches war und sich, einige Reisen ausgenommen, vollständig innerhalb der Grenzen seiner Heimat abspielte, so blieb auch sein Schaffen ein engbegrenztes. Mit seinem Opus 1 war er als fertiger Künstler vor die Öffentlichkeit getreten und hatte damit zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Schumann begrüßte ihn in der „Neuen Zeitschrift für Musik" mit äußerst anerkennenden und aufmunternden Worten: „... er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das

Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben ... wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig ... die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Teilnahme folgt ihm gewiß überall."*) Franz hat diesen wohlmeinenden Rat nicht befolgt, der entscheidende Aufschwung blieb auch tatsächlich aus und selbst als Liederkomponist machte er keinen weiteren Entwicklungsgang durch. Er war sich dessen selbst bewußt und rühmte sich dieser Tatsache sogar mit Stolz, indem er oft bemerkte, daß der Kritik jedes Urteil über seine künstlerische Entwicklung unmöglich gemacht sei, da er seine Lieder niemals mit Datum versehe und sie auch in den seltensten Fällen gleich veröffentliche. „Mein opus 1 halte ich für nicht besser und nicht schlechter als mein opus 52", mit diesen Worten charakterisiert er das Wesen seines Schaffens und spricht sich unbewußt den schärfsten Tadel aus, denn nur in dem steten Streben nach Neuem und Besserem vermag ein Künstler alle seine Fähigkeiten zu entwickeln und das Höchste zu leisten.

Wer immer sich die Aufgabe stellt, die Franzsche Lyrik genau zu studieren, wird der Selbstkritik des Meisters nur voll und ganz beistimmen können; die vielen, vielen Lieder, welche Franz geschrieben, tragen fast durchweg ein einheitliches Gepräge, und wir möchten fast sagen, daß die zwölf Gesänge aus op. 1 zu seinen schönsten und besten gehören. Sie rechtfertigen vollständig das Urteil seiner Zeitgenossen, sowie die Erwartungen, welche Schumann daran knüpfte und deren Erfüllung Franz uns schuldig blieb. Das tiefempfundene, stimmungsvolle „Nachtlied" von Ida Hahn-Hahn (In

*) Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.

der Nacht, in der Nacht da rauschen die Bäume) gehört zu seinen schönsten schwermütigen Liedern, ebenso wie „In meinem Garten die Nelken" (Geibel). Durch die Lieder „Nun holt mir eine Kanne Wein" (R. Burns), „Tanzlied im Mai" (Hofmann v. Fallersleben) und „Jagdlied" (Eichendorff) geht ein frischer Zug, während Geibels Lied „Vöglein wohin so schnell" nicht reizender und duftiger gedacht werden könnte. In den Liedern dieses ersten Opus finden wir schon den reichen Stimmungsgehalt und die ganze Eigenart Franzscher Lyrik vertreten, sie charakterisieren auch das ganze spätere Schaffen des Meisters.

Sein Lied zeichnet sich vor allem durch Knappheit der Form und Prägnanz des Ausdruckes aus. Fast immer hält Franz die alte, kurze Liedform fest, und in dieser erreicht er eine hohe Meisterschaft der Formvollendung. Seine Melodien sind meist sanglich schön und ausdrucksvoll, in der Führung der Begleitung fühlt man den Einfluß J. S. Bachs. Nur selten verfällt Franz in Mendelssohnsche Süßlichkeit, seine Lieder sind wahr und kräftig empfunden, und wenn er auch dort, wo die Melodielinie mit der Deklamation in Konflikt gerät, stets skrupellos die letztere opfert, bemüht er sich doch ehrlich, den Stimmungsgehalt der Dichtung wiederzugeben. Auch die Wahl der Tonart erschien ihm so wichtig, daß er ein Transponieren der Lieder niemals gestatten wollte. In vielen Liedern machen sich die in frühester Jugend durch den protestantischen Choral empfangenen Eindrücke geltend, die er bei volksliedartigen Gesängen religiösen oder überhaupt ernsten Empfindens verwertet; so in dem schönen „Ave Maria" (op. 17) und in dem unendlich gemütvollen Volkslied „Ach wär es nie geschehen" (op. 23, „Meine Mutter hat gewollt"). Echte warmblütige Volkslieder sind „Die Trauernde" („Mei Mutter mag mi net", op. 17), „Wird er wohl noch meiner gedenken" (op. 23), „Lieber Schatz, sei wieder gut" (op. 26). Denselben volkstümlichen schlichten Ton finden wir in dem innigen „Gute Nacht" („Die Höhn und Wälder schon steigen", Eichendorff, op. 5), ferner in dem im Romanzenton gehaltenen

„Das macht das dunkelgrüne Laub“ (Otto Roquette, op. 20), sowie in den lieberfüllten, traurigen Liedern „Denk ich dein“ (Marie Jäger, op. 21) und „Die letzte Rose“ (R. Gottschall, op. 20). Reizend neckisch mutet uns das ganz kurze Liedchen „Liebchen ist da“ (J. Schroer, op. 5) an.

Gehen wir zu den ernsteren Liedern über, so wären als besonders gelungen die Vertonungen Heines und Eichendorffs zu nennen; so von Heine das schwungvolle „Aus meinen großen Schmerzen“ (op. 5), das erzählende, sehr gut deklamierte „Im Rhein, im heiligen Strome“ (op. 18), die trefflich aufgefaßten Lieder „Verfehlte Liebe, verfehltes Leben“ (op. 20), „Ich lieb eine Blume“ (op. 28) und „Es treibt mich hin, es treibt mich her“ (op. 34), welch letzteres Lied in besonders charakteristischer Weise der Stimmung des Gedichtes gerecht wird; ferner das ganz kleine, innige „Hör ich das Liedchen klingen“ und das durchkomponierte, durch seine Kontraste interessante, die Wellenbewegung gut wiedergebende Lied „Auf dem Meere“ (op. 6). Von Eichendorffscher Lyrik seien hervorgehoben die bereits erwähnten „Gute Nacht“ und „Jagdlied“, sowie die stimmungsvollen Naturschilderungen „Abends“ („Abendlich schon rauscht der Wald“, op. 16), „Ich wandre durch die stille Nacht“ und Romanze (beide aus op. 35).

Noch wären zu erwähnen die allbekannten und beliebten Lieder „Es hat die Rose sich beklagt“ (aus Mirza Schaffy, op. 42), ein zartes Miniaturstückchen, das leider durch die schlechte Deklamation für unsere heutigen Begriffe viel von seinem Reiz verloren hat, ferner „Widmung“ („Nimm sie hin denn diese Lieder“, op. 14), „Im Herbst“ („Die Haide ist braun“, W. Müller, op. 17), und das leidenschaftlich bewegte „Verlaß mich nicht“ (Osterwald, op. 21). Zu Franz' bedeutendsten Liedern gehören auch noch „Winternacht“ (Lenau, op. 21), dessen charakteristisches Hauptmotiv so gut den starren Frost der toten Natur kennzeichnet, und Chamissos „Thränen“ (op. 6) mit seiner leidenschaftlichen Klage.

Das schlichte Klavierlied war also die Welt, in der sich der bescheidene, anspruchslose Meister Zeit seines Lebens be-

wegte, und hier brachte er einen neuen gesunden Zug in die seichte Schumann- und Mendelssohn-Nachahmung seiner Zeit. Hier hat er Unvergängliches geschaffen, denn wenn auch die Gegenwart wenig, oder gar kein Interesse mehr für seine Schöpfungen bekundet, so hat doch sicherlich fast jeder unserer modernen Meister im Liede sich auch einmal in Robert Franz vertieft und bewußt oder unbewußt die eine oder die andere Anregung aus seinen Werken geschöpft.

Einer der bedeutendsten Nachfolger Schumanns, der in dem großen Meister bis an sein Lebensende das leuchtendste Vorbild sah, war **Adolf Jensen** (1837—1879). Er entstammte einer Musikerfamilie, denn schon sein Großvater war musikalisch hochbegabt und wirkte neben seiner Stellung als Universitätslehrer in Königsberg auch als Musikdirektor und Organist, während der Vater unseres Künstlers die Musik nur als Broterwerb betrieb und sich und seine Familie durch Stundengeben kümmerlich fortbrachte. Am 12. Jänner 1837 geboren, wuchs Adolf Jensen in so ärmlichen Verhältnissen auf, daß es an den nötigen Mitteln fehlte, ihm einen regelmäßigen und ausreichenden Musikunterricht zu verschaffen. Sobolewski, der Kapellmeister des Königsberger Theaters und Leiter des Kirchenchores, entdeckte die klangvolle, treffsichere Stimme des Knaben und beschäftigte ihn viele Jahre hindurch als Solosänger des Kirchenchores; aber erst später wurde sein Talent in feste Bahnen gelenkt, als sich der Musikschriftsteller Louis Ehlert und der Pianist Friedrich Marpurg seiner annahmen und ihm kurze Zeit hindurch Unterricht im Klavierspiel und in der Theorie erteilten. Er konnte sich dann allein weiterbilden, dabei seinen Lebensunterhalt durch Klavierstunden erwerbend. 1856 folgte Jensen einem Rufe nach Rußland als Musiklehrer zu dem Gouverneur von Reich in Brest-Litowsk, doch kehrte er schon ein Jahr später wieder nach Deutschland zurück und übernahm in Posen eine Kapellmeisterstelle am dortigen Stadttheater. 1858 finden wir ihn in Kopenhagen, zuerst als Kapellmeister, dann als Pianist und Lehrer. Dort fand sein

Talent zum erstenmal durch den dänischen Komponisten Niels Gade und andere Meister die ihm gebührende Würdigung. Des unsteten Lebens müde, kehrte Jensen 1860 nach Königsberg zurück. Ein Jahr lang bekleidete er dort die Stelle eines zweiten Direktors der musikalischen Akademie und festigte dadurch seinen Ruf als bedeutender Musiklehrer. Teils Unterricht erteilend, teils sich der eigenen Kompositionstätigkeit widmend, lebte er mehrere Jahre in Königsberg und verheiratete sich dort 1863 mit Friederike Bornträger, welche Verbindung einen langjährigen Herzenswunsch krönte. In dem Glücke der Brautzeit und des jungen Ehestandes fühlte sich Jensen insbesondere zur Liedkomposition mächtig angeregt, und wir verdanken jener Epoche einen Strauß duftiger lyrischer Blüten.

Die Musikverhältnisse Königsbergs gestalteten sich mit der Zeit sehr unerquicklich; Jensens musikalische Auffassung zog ihn zu Wagner und Liszt, und in der noch rückschrittlich gesinnten Stadt fand sein Streben nach Fortschritt und Neuerung keine Befriedigung. So beschloß er, nach Berlin zu übersiedeln, um dem Mittelpunkt des Musiklebens näher zu rücken, und ergriff mit Freuden das Anerbieten, als Lehrer an der Schule Karl Tausigs zu wirken. Das Großstadtleben sagte ihm jedoch nicht zu, und wenn er auch als Pianist große Erfolge erntete, so fand doch sein Schaffen als Komponist in Berlin keine Anerkennung. Abermals beschloß er, nach zweijähriger Tätigkeit dortselbst, seinen Wohnsitz zu ändern, und übersiedelte im Spätherbst 1868 nach Dresden, wo er sich hauptsächlich seinen Kompositionen widmete. In Dresden erkrankte Jensen an einer schweren Lungenentzündung, die ihn zwang in einem besseren Klima Heilung zu suchen. Jahrelang wanderte er bald hier- bald dorthin, in Meran und Graz längeren Aufenthalt nehmend, ohne seine Gesundheit wiedererlangen zu können. 1875 ließ er sich auf Anraten der Ärzte in Baden-Baden nieder und wurde dort am 23. Januar 1879 durch den Tod von seinen schweren Leiden erlöst. Die letzten Lebensjahre des Meisters waren in rastloeser Kampf gegen körperliches Siechtum gewesen

und doch hatte er sich keine Ruhe gegönnt, sein Geist arbeitete unermüdlich weiter, bis die erschöpfte Natur ihm Halt gebot.

Fast auf allen Gebieten der Musik hat sich Jensen versucht, der Schwerpunkt seines Schaffens jedoch liegt in der Klavierkomposition und im Liede. Seine schwärmerische, poetisch angelegte Natur war dazu prädestiniert, ihn auf das lyrische Gebiet zu führen. Schumanns Geist wies ihm den Weg, doch betrat Jensen denselben nicht als Epigone, sondern als frei und individuell schaffender, von dem Ahnen einer neuen Zeit erfüllter Künstler, welcher das Wesen des Schumannschen Liedes in sich aufnahm, ohne es blind nachzuahmen. Er enthüllt uns in seinen immer subjektiv empfundenen und ideal aufgefaßten Liedern eine durch und durch liebenswürdige, zart und rein empfindende Künstlerseele. Am reifsten ist er in jenen Schöpfungen, die entweder vom Hauch romantischer Naturpoesie beseelt sind, oder in sinnend zartem Liebesempfinden aufgehen. Ein Hang zur Melancholie und Wehmut begleitete ihn sein lebelang, er hatte etwas von Byronschem Weltschmerz an sich und dieser Stempel ist auch seinen Liedern aufgeprägt.

Wo Jensen die glutvolle Leidenschaft südländischen Lebens in buntschillernden Farben malt, fühlen wir das Walten einer starken Phantasie, welche auch fremden Empfindungen gerecht werden konnte. In jenen Liedern hingegen, welche vielleicht allzu weiche, empfindsame Töne anschlagen, ist er ganz persönlich, und man verzeiht ihm diese Gefühls- und Klangschwelgerei, da sie uns echt empfunden erscheint und nichts Gekünsteltes an sich hat. So erzählt uns gleich sein Opus 1 von den schwärmerischen Gefühlen des Jünglings: „Lehn' deine Wang' an meine Wang' (Heine), dieses warm und innig empfundene Lied, welches sich rasch alle Herzen erobert hat. Ebenso weiche und süße Töne findet auch der gereifte Mann z. B. in dem lieberfüllten „O laß Dich halten, goldne Stunde" von Otto Roquette (op. 35).

Schon in jungen Jahren befaßte sich Jensen mit dem „Spanischen Liederbuch" von Paul Heyse und Emanuel

Geibel, und mit besonderer Liebe widmete er sich dieser südländischen Lyrik. Teils spanische Motive verwertend, teils frei aus seiner Phantasie schöpfend, hat er insbesondere in den „7 Gesängen aus dem spanischen Liederbuch“ (op. 21) ungemein klangschöne Stimmungsbilder geschaffen.

Aus op. 5 möchten wir „Waldesgespräch“ von Eichendorff hervorheben; die beängstigende Einsamkeit des nächtlichen Waldes und die verführerische Gestalt der Hexe Loreley bringt Jensen hier in kontrastvoller Tonmalerei treffend zum Ausdruck. Der Liederzyklus „Dolorosa“ von Chamisso (op. 30), schildert in sechs Gesängen den tiefen Herzenskummer eines unglücklichen Mädchens, welches dem Geliebten entsagen und dem vom Vater gewählten Freier die Hand reichen muß; dieselbe düstere Grundstimmung herrscht in Jensens Vertonung dieses Seelendramas vor, steigert sich zu leidenschaftlichem Schmerz und klingt in verklärte Wehmut aus. In jenen Liedern hingegen, welche kraftvolle Männlichkeit atmen, von übermütiger Weinlaune erzählen oder burschikosen Studententon anschlagen, fühlt Jensen sich nicht so ganz zu Hause, sie stehen nicht auf gleicher Höhe mit seinen übrigen Liederschöpfungen.

Als ein ganz anderer tritt uns Jensen in seinen „englischen Gesängen“ entgegen, welche er während seiner letzten Lebensjahre schrieb. Es sind dies die Liederhefte op. 49—53. In diesen Werken ist nichts von weichlicher Sentimentalität zu spüren, sie nähern sich in Vielem der modernen Auffassung und zeigen weit deutlicher als die früheren Lieder Jensens das Bestreben, die Musik dem Text in richtiger Deklamation anzupassen. Diese Lieder sind nicht so einschmeichelnd und leicht verständlich wie seine so bekannten und vielgesungenen Schöpfungen, doch wer sich mit den „englischen Gesängen“ eingehend befaßt, wird sie sicherlich um so lieber gewinnen. Die so überaus sangliche Sprache von Robert Burns, welche in der Übersetzung von Freiligrath wirkungsvoll zum Ausdruck kommt, hat Jensen in seinem op. 49 „7 Lieder von Robert Burns“ trefflich vertont. Besonders möchten wir das kräftigfrische

„Mein Herz ist im Hochland", ferner das einfache „Einen schlimmen Weg ging gestern ich", mit dem reizend volkstümlichen Anfangsmotiv, und „John Andersen mein Lieb", welches in seiner innigen Herzenseinfalt das Gepräge eines „stilisierten Volksliedes" trägt, hervorheben.

Ganz anderer Art sind die 7 Lieder, op. 50 von Thomas Moore. In ihrer stilvollen, mehr reflektierenden Art haben sie nichts Volkstümliches an sich, und einzelnes, wie z. B. das Anfangsmotiv aus dem ersten Liede „Licht sei dein Traum", ist der Auffassung nach ganz modern. Diesem traumhaft zarten Liede steht das von edler Leidenschaft durchglühte „Die Bowle fort" gegenüber.

Aus den „6 Gesängen von Walter Scott" (op. 52) ist das „Wiegenlied für den Sohn eines schottischen Häuptlings" als ungemein originell hervorzuheben. Trotzdem es den Charakter des Wiegenliedes wahrt, ist die kampfeslustige Grundstimmung unverkennbar, welche dem von rauhen Kriegern bewachten Knäblein eine Vorahnung seiner Zukunft geben soll „Die Zeit kommt, wo panzerbedeckt das Horn und die Trommel vom Schlummer dich weckt". Charakteristisch und in seinem düsteren Ernst ergreifend ist „Barthrams Grab", und auch die „Klage der Grenzerwitwe" hat ausdrucksvolle, interessante Motive. Als Gegensatz ist das frische, liebliche „O sag mir wie dich frei'n" zu erwähnen.

Das letzte Liederwerk des Meisters (op. 53) enthält „3 Gesänge von Alfred Tennyson und 3 Gesänge von Felicia Hemans". Während dem ersten Gesang „Die Schwestern" echt dramatisches Leben innewohnt und er uns durch manche ausdrucksvolle Tonmalerei fesselt (z. B. bei den Worten „wie heult der Wind über Turm und Höhe"), tritt in den zwei folgenden Liedern „Wiegenlied" und „Claribel" das lyrische Empfinden Jensens in den Vordergrund; insbesondere das Wiegenlied ist wieder eine Perle Jensenscher zarter Auffassung. Die drei Lieder von Felicia Hemans „Weit entfernt", „Mutter, o sing mich zur Ruh" und „Der letzte Wunsch" sind von tiefer Melancholie erfüllt, und es ist wohl kein Zufall, daß der schon

schwerkranke Meister solche Texte wählte, die seiner eigenen Stimmung entsprachen.

„Diese Lieder gehören zu dem Schönsten und Vollendetsten was ich kenne", schrieb Adolf Jensen am 26. Juli 1871 über das Erstlingswerk seines Freundes Hugo Brückler, und im November desselben Jahres hatte er schon den frühzeitigen Tod dieses, zu den schönsten Hoffnungen berechtigenden Musikers zu beklagen. **Hugo Brückler** wurde am 18. Februar 1845 als Sohn eines kleinen Beamten in Dresden geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung zuerst als Kapellsängerknabe der evangelischen Hofkirche daselbst. 1860 wurde er in die Privatmusikschule des Kammermusikers F. Tröstler aufgenommen und studierte dort mehrere Jahre lang, um hierauf in seiner Vaterstadt als Musiklehrer zu wirken. Brückler gehörte auch zu dem Freundeskreise des Hauses Wieck; dort, sowie durch die Bekanntschaft mit Liszt und Wagner fand er viel Anregung. Insbesondere waren es Wagners Schöpfungen, welche ihn von allem Anfang an begeisterten und gefangen nahmen. Wie tief er den neuen Geist Wagnerscher Prinzipien erfaßte, beweisen seine Lieder, welche bereits weit seiner Zeit vorauseilten. Brückler wäre gewiß auch ein würdiger Vertreter des modernen Liedes geworden, hätte ihn nicht seine schwindsüchtige Veranlagung so früh dem Tode zugeführt. Er starb am 4. Oktober 1871, 26 Jahre alt. Nur zwei Liederhefte aus Scheffels „Trompeter von Säkkingen" hatte Brückler als Opus 1 „5 Lieder Jung Werners am Rhein", und Opus 2 „Gesänge Margarethens" veröffentlicht. Aus seinem Nachlaß gaben Gustav Jenner später „Sieben Gesänge" und Reinhold Becker die Ballade „Der Vogt von Tenneberg" heraus. Es sind durchwegs kräftige, frisch empfundene Lieder, welche weder in der Melodie noch im Klavierpart irgendeine stereotype Wendung aufweisen. Brücklers Deklamation ist schon überraschend sinngemäß; er folgt der Stimmung des Dichters bis in die feinsten Details.

Der bedeutendste Nachklassiker des 19. Jahrhunderts war **Johannes Brahms** (1833—1897), der das von Bach und Beethoven überkommene Erbe in heiliger Bewunderung pflegte und das Vermächtnis jener großen Meister sein Leben lang als einziges nachahmenswertes Vorbild betrachtete. Für ihn hatte die Musik mit Beethoven ihren Höhepunkt erreicht, er wollte nichts anderes, als die vorgezeichneten Wege weitergehen, und hätte es als Entheiligung aufgefaßt, nach neuen Zielen zu streben. Das klassische Ebenmaß der Form galt ihm als Höchstes, ein Preisgeben derselben zugunsten eines gesteigerten Gefühlsausdruckes erschien ihm Herabwürdigung, und mit fast mädchenhafter Schüchternheit verbarg er in seinen eigenen Werken alles, was seine subjektive Empfindung in den Vordergrund gerückt hätte. Daher konnte er auch zeitlebens den Bestrebungen der neudeutschen Schule kein Verständnis entgegenbringen und, obwohl sich seine durchwegs vornehme Natur jeder Polemik fernehielt, sahen doch die Gegner der modernen Richtung in ihm gewissermaßen ihr Oberhaupt und die Verkörperung ihrer Ideale.

Johannes Brahms war ein echtes rechtes Musikerkind. Schon sein Vater, Johann Jacob Brahms, geb. 1806 in Heide (Holstein), war der Musik so leidenschaftlich ergeben, daß er als Jüngling zweimal das Elternhaus heimlich verließ, um in Hamburg unter die Musiker zu gehen. Die väterliche Autorität rief ihn zwar wieder zurück, doch errang seine Festigkeit endlich den Sieg. Er wurde Kontrabassist im Hamburger Theaterorchester und wußte sich durch seine große musikalische Verwendbarkeit und seinen köstlichen Humor schnell beliebt zu machen. Seiner Ehe mit Johanna Nissen entsprossen drei Kinder, eine Tochter und zwei Söhne. Der ältere von beiden, Johannes, unser Meister, wurde am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren, und sein Vater, der begeisterte Musiker, fühlte sich hochbeglückt, als er in diesem Sohne schon frühzeitig ein ungewöhnliches musikalisches Talent zu entdecken glaubte. Er betraute O. Cossel, einen Schüler des angesehenen Musikdirektors und bedeutenden Theoretikers Eduard Marxen, mit dem ersten Unterricht des

Knaben, und wandte sich, als Johannes sein zehntes Lebensjahr vollendet hatte, direkt an Marxen selbst. Dieser ließ sich anfangs nur zögernd herbei, dem Knaben einmal wöchentlich Unterricht zu erteilen, doch wurde er bald auf die außergewöhnliche Begabung seines Schülers aufmerksam und unterwies ihn fortan mit großem Eifer, sowohl im Klavierspiel als in der Theorie. Johannes' Talent begann sich nun zu entfalten, der Knabe stürzte sich förmlich auf das Komponieren, doch war er durch die Verhältnisse gezwungen, sein Können sofort auch praktisch zu verwerten, und spielte des Erwerbes halber fast jeden Abend in einer Schenke zum Tanze auf. Trotz dieser ungünstigen Umstände reifte Brahms in wenigen Jahren zum ernsten Musiker heran und spielte schon als 15jähriger Jüngling zum erstenmal in einem öffentlichen Konzert. Marxen hatte Brahms von Anfang an in das Studium von J. S. Bachs Werken eingeführt, und die ernste, frühreife Natur des jungen Künstlers brachte dem großen Meister so reges Interesse und tiefes Verständnis entgegen, daß Bach für seine weitere musikalische Geschmacksrichtung ausschlaggebend wurde.

In den nächsten Jahren entwickelte sich sein reiches Talent in der Stille des Studierzimmers und die Musikwelt begann sich erst mit Brahms zu beschäftigen, als Schumann im Oktober 1853 dessen Bekanntschaft gemacht und durch einen begeisterten Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik" die Aufmerksamkeit der Kunstgenossen auf die Kompositionen Brahms' gelenkt hatte. Wir lesen dort u. a.: „Ich dachte ... es würde und müsse ... einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer (Marxen) gebildet in den schwierigsten

Satzungen der Kunst. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.“*)

Die so überaus wertvolle Bekanntschaft mit Schumann verdankte Brahms einer Künstlerreise, welche er im Sommer 1853 mit dem Violinspieler Eduard Reményi unternommen und später allein fortgesetzt hatte. Gleich anfänglich lernte er in Göttingen Joseph Joachim, seinen späteren treuen Freund kennen, sodann war es ihm vergönnt, in Weimar mit dem Altmeister Franz Liszt zu verkehren, und im Herbst suchte er, aus der Schweiz zurückkehrend, Schumann in Düsseldorf auf, dessen begeisterte Parteinahme von einflußreichster Wirkung für sein Fortkommen wurde. Schumann empfahl seinen Schützling der bekannten Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, und nachdem Brahms überdies in einem Konzert in Leipzig seine eigenen Kompositionen mit großem Erfolg gespielt hatte, übernahm außer der Genannten auch die Firma B. Senff die Herausgabe seiner Werke. So erschienen zu jener Zeit u. a. auch die ersten Liederhefte (op. 3, op. 6, op. 7).

Jene Worte, welche Schumann seinem „jungen Adler“ so warmblütig zum Lob geschrieben hatte, fielen aber nur zum geringsten Teil auf fruchtbaren Boden. Der Artikel war in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienen, welche unter Brendels Leitung bereits ausschließlich der Propaganda für Wagner diente, und Brahms wurde aus diesem Grunde von allen Gegnern jener Zeitschrift angefeindet, da man ihn natürlich für einen Anhänger der neuen Richtung und Satelliten

*) Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.

Wagners hielt. Tatsächlich hatte sich Brahms damals noch für keine Richtung entschieden, doch neigte er schon mehr dem Klassizismus zu und der Weimarer Künstlerkreis konnte sich nicht für ihn erwärmen. So waren es eigentlich nur die wenigen intimen Freunde Schumanns, welche für ihn Partei ergriffen. Hans von Bülow, der sich den Prophezeiungen Schumanns gegenüber anfänglich fast ablehnend verhielt, war für Brahms gewonnen, nachdem er ihn und seine Werke kennen gelernt hatte. Er nannte ihn dann „eine sehr liebenswürdige, candide Natur, und in seinem Talente wirklich etwas Gottesgnadentum im guten Sinne". Es war Brahms nicht vergönnt, dem wohlwollendsten Förderer seines Talentes, Robert Schumann, seine Dankesschuld abzutragen, denn der neugewonnene Freund wurde ihm schon nach wenigen Monaten durch den Ausbruch der unheilvollen Krankheit entrissen. Wohl besuchte er Schumann oft in der Irrenanstalt zu Endenich, doch war der Geist des Meisters schon müde und umnachtet, ein intellektueller Verkehr daher nicht mehr möglich. Um so fester hielt Brahms zu Schumanns Familie und blieb zeitlebens Claras treuester Freund und Berater.

Wieder folgten Jahre ernster Arbeit, die jedoch aus materiellen Rücksichten oft durch Konzertreisen unterbrochen werden mußte. Nach der Komposition des großen, von seiner Zeit noch nicht verstandenen Klavierkonzertes in D-Moll wandte sich Brahms wieder kleineren, leichteren Formen zu und schrieb u. a. auch die ersten Gesangswerke mit Orchesterbegleitung, 1861 das schöne, innige Ave Maria, op. 12, für Frauenchor und Streichorchester, und den ergreifend düsteren „Begräbnisgesang", op. 13. In demselben Jahre erschien als op. 14 ein Heft „Lieder und Romanzen", durchwegs Volkslieder, deren Texte Brahms den „Deutschen Volksliedern" von Baumstark, Kretzschmer und Zuccamaglio entnommen hatte. Seine drei „Gesänge für Frauenstimmen mit Begleitung von Hörnern und Harfe" sind Schöpfungen von herrlichem Klangzauber ohne jede Effekthascherei in der Instrumentation. Nach einer mehr-

jährigen Tätigkeit als Dirigent der Hofkonzerte und des Gesangvereins in Detmold zog sich Brahms für längere Zeit von der Öffentlichkeit zurück und nahm erst 1863, als Leiter der Wiener Singakademie, wieder den Dirigentenstab zur Hand. Doch schon 1864 legte er dieses Amt nieder, denn es zog ihn wieder hinaus in die Ferne; er verbrachte fünf Jahre auf Reisen, sammelte vielerlei Eindrücke und knüpfte viele wertvolle Beziehungen an. In der Schweiz lernte er den hochbedeutenden Chirurgen und Gelehrten Theodor Billroth kennen, dessen edle, geistesverwandte Natur ihn mächtig anzog, und als dieser 1867 einem Rufe nach Wien gefolgt war, hielt sich auch Brahms wieder gerne dort auf. Die gemütliche Donaustadt war ihm von jeher sympathisch gewesen, und so ließ er sich im Jahre 1872 bleibend in Wien nieder, als ihm die Leitung der Gesellschaftskonzerte angeboten wurde. Nach vierjähriger ersprießlicher Tätigkeit mußte er jedoch 1875 dem inzwischen von der Direktion der Hofoper zurückgetretenen Hofkapellmeister Johann Herbeck, der sich schon in früheren Jahren als Dirigent der Gesellschaftskonzerte verdient gemacht hatte, das Feld räumen, und von da ab lebte er nur mehr seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit.

In der Zeit des Wanderns vor 1872 entstanden viele herrliche Lieder, op. 19, op. 32 (2 Liederhefte Platen und Daumer) und sein großes Liederwerk op. 33 fünf Hefte Magelonenromanzen. Rasch nacheinander erschienen weitere sechs Liederhefte, op. 43 und op. 46—49 (25 Lieder). Auch stammen aus dem Jahre 1861 mehrere Duette, welche aber so wie jene von Mendelssohn insofern die Berechtigung zu diesem Titel entbehren, als der Text keine zweistimmige Behandlung erfordert. Die Duette aus dem Jahre 1864 hingegen sind bereits ganz individuell aufgefaßte Wechselgesänge. Einen glänzenden Erfolg brachten unserem Meister seine „Liebeslieder (op. 52, 1867), Walzer für 4 Singstimmen mit vierhändiger Klavierbegleitung. So neu und befremdend überhaupt der Gedanke erschien, Tanzmusik mit einem Gesangsquartett zu vereinigen, um so überraschender wirkte es, daß

gerade der Apostel der hehrsten, ernstesten Kunst dieses Gebiet betrat. Derselben Zeit gehören auch viele a cappella-Chöre an, teils geistlichen („Marienlieder", op. 22, 1862), teils weltlichen Charakters („Zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor a cappella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte", op. 44, 1866, „Fünf Lieder für Männerchor" op. 41, 1867 und „Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor" op. 42, 1868). Aus dem Jahre 1864 sind noch die „Deutschen Volkslieder", gesetzt von Johannes Brahms (ohne Opuszahl) zu erwähnen, in welchen Brahms mehrmals zur Technik des alten polyphonen Satzes zurückkehrt. Die monumentalste Schöpfung auf dem Gebiete der Chorliteratur, in welcher Brahms sein Höchstes an durchgeistigter Erhabenheit gegeben hat, ist das „Deutsche Requiem", dem sich das „Schicksalslied" und das „Triumphlied" würdig anreihen. Mit diesen Werken begann das Schaffen des Meisters die allgemeine Anerkennung zu finden, die ihm bisher versagt geblieben war.

Der Zeitraum 1872—1888 schließt wieder eine erstaunlich reiche Liedproduktion ein, welche über die Hälfte der gesamten Liedkompositionen Brahms' umfaßt (98 Lieder auf 16 Hefte verteilt). In den letzten zehn Jahren seines Lebens beschäftigte sich der Meister weniger mit dem Liede, doch entstanden auch in jener Zeit noch vier Liederhefte (op. 105 [Zigeunerlieder], op. 106, op. 107 und op. 121) sowie einige Vokalquartette und a cappella-Chöre.

Mit seinem op. 121, den „Vier ernsten Gesängen", hat Brahms den Schlußstein seines rastlosen Schaffens gelegt, denn bald nachdem jene Lieder vollendet waren, im Sommer 1896, begann er zu kränkeln. Ein schweres Leberleiden ließ ihn Heilung in Karlsbad suchen, doch blieb die erhoffte Genesung aus und als ein dem Tode Geweihter kehrte er nach Wien in sein liebes Heim, Karlsgasse 4, zurück. Weder die Kunst der Ärzte, noch die sorgende Pflege seiner treuen Freunde vermochten das unerbittliche Zerstörungswerk aufzuhalten, welches diesen, bisher so kräftigen Organismus dem Untergange zuführte. Am 7. März 1897 erschien Brahms

noch einmal im Konzertsaale, um der Aufführung eines seiner Werke beizuwohnen, und mit Wehmut blickten alle auf die Leidensgestalt des großen Meisters, denn jedermann mußte erkennen, wie ernst es um ihn stehe. Am 3. April 1897 entschlief er sanft und friedlich. Seine sterblichen Überreste ruhen in der Nähe Beethovens und Schuberts in jenem Teil des Wiener Zentralfriedhofes, welcher den Manen der Großen gewidmet ist.

Fassen wir Brahms nun als Liederkomponisten ins Auge, so finden wir „ihn selbst" in seiner Lyrik wieder. Ernst und zurückhaltend, mit einem unverkennbaren Zug der Melancholie, dabei edel, männlich, groß angelegt und doch bescheiden, ohne den ihm innewohnenden Gefühlsreichtum voll auszunützen, sein warm empfindendes Herz oft unter einer rauhen abweisenden Außenseite verbergend, so erscheint uns Brahms im Leben und auch im Liede. Wollen wir zu einem ungetrübten Genusse der Brahmsschen Lyrik kommen, so müssen wir jeden Vergleich mit dem modernen Lied ausschalten, denn Brahms muß aus dem Geiste jener Zeit heraus beurteilt werden, der er vermöge seines Charakters und seiner Anschauungen angehörte. Manche seiner Lieder möchten die vorgesteckte Grenze überschreiten, den neuen Geist ahnend, sich mit der Poesie eins fühlen, und doch schreckt Brahms davor zurück, an seinen Idealen zu rütteln; seine Lieder sind getragen von dem Geist einer früheren Epoche, sie geben der Melodie entschieden den Vorzug, leider oft zu Ungunsten einer richtigen Deklamation, verzichten auch auf die Vielgestaltigkeit der neueren Harmonik und wollen von realistischer Tonmalerei und heiß auflodernder Leidenschaft nichts wissen. So spricht aus allen Liedern weit mehr die Persönlichkeit des Musikers zu uns, als jene des Dichters, da Brahms von dem poetischen Vorwurf nur dasjenige erfaßt, was seiner eigenen zurückhaltenden Natur entspricht, und gar manchen Gedanken des Dichters in seiner Musik unberücksichtigt läßt. Seine Empfindung ist tief und wahr, doch müssen wir manches erraten, was er nicht ausspricht. Trotzdem hat die Brahmssche Lyrik einen hohen und bleibenden

künstlerischen Wert. Ihre klassische Formvollendung, ihre durchaus reine und große Auffassung, ihre edlen, breitangelegten Melodien und die sich ihnen künstlerisch anpassende Harmonik, dieses ewig neue Gestalten der klassischen Vorbilder birgt so viel des Interessanten und Erhebenden in sich, daß man dem Schöpfer des „Deutschen Requiem" stets in weihevoller Stimmung nahen und sich vor seiner Eigenart beugen muß. Der Komponist Gustav Jenner, welcher mehrere Jahre hindurch Brahms' Schüler war, erzählt*), er habe stets den Eindruck erhalten, „daß Brahms von den Liedformen die des Strophenliedes für die höchste hielt", und erklärt diese Behauptung durch ein Gespräch, welches er einst mit dem Meister über dessen Lied „Feldeinsamkeit" führte. „Vom Text kamen wir auf die Musik, und indem ich an die wunderbare Wirkung jener Stelle („gestorben bin") und an die geniale Gestaltung der Strophenform in der Komposition jenes Liedes dachte, lenkte ich das Gespräch auf die geheimnisvolle Wirkung, die der Strophe innewohnt. Brahms ging auf dieses Thema ein und im Laufe des Gesprächs fiel auch die Wendung: ‚Meine kleinen Lieder sind mir lieber als die großen', die als eine Illustration des Gesagten nur den Sinn haben konnte, daß ihm ein wohlgelungenes Strophenlied das liebste sei." In der Tat hatte Brahms ein besonders feines Verständnis für die musikalische Gestaltung der Liedstrophe, wo sie durch das Gedicht bedingt war, doch wählte er anderseits zu seinen Vertonungen auch viele Texte, welche für die strophische Komposition nicht geeignet waren, und in solchem Falle strebte er um so weiter über die knappe Liedform hinaus nach großzügiger Linienführung.

So wie jeder bedeutende Liederkomponist einem Dichter, der seiner Veranlagung und seinem Charakter am homogensten ist, bewußt oder unbewußt den Vorzug gibt, so fand Brahms in den Gedichten Georg Friedrich Daumers jenen Gefühls- und Stimmungsgehalt, der seinem eigenen

*) Gustav Jenner, Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler.

Empfinden am meisten entsprach. Der vierte Teil seiner gesamten Liederschöpfungen hat Daumersche Texte, und wo Brahms seinen Lieblingsdichter in Tönen sprechen ließ, dort schuf er Gesänge von unvergänglicher Schönheit. Zu diesen zählen wir die herrlichen Lieder aus op. 32 „Nicht mehr zu Dir zu gehen beschloß ich" (Nr. 2), ein tief melancholisches Lied, in welchem die Brahmssche vornehme Zurückhaltung, sein Vermeiden jedes heftigen Ausbruches der Leidenschaften besonders hervortritt, ohne die Gesamtwirkung zu beeinträchtigen; ferner „So stehen wir, ich und meine Weide" (Nr. 8) und schließlich „Wie bist Du meine Königin" (Nr. 9), dieses so ungemein wirkungsvolle Konzertstück. Als tief empfundene Daumersche Lieder seien noch genannt „Die Kränze" und „Magyarisch" aus op. 46 und „Botschaft" aus op. 47; das Heft op. 57 „Lieder und Gesänge von G. F. Daumer" enthält acht hochbedeutende Lieder, deren jedes ganz besonders berücksichtigt zu werden verdient, vor allem die unendlich feinen Stimmungsbilder „Es träumte mir, ich sei Dir teuer" (Nr. 3), das in seiner fast übersinnlichen Zartheit den entsagenden Traum eines unerreichbaren Glückes andeutet, und das von ähnlicher edler Entsagung erfüllte Lied „Wenn du nur zuweilen lächelst" (Nr. 2).

Aus op. 32 sind gleich den Daumerschen auch die Platenschen Vertonungen hervorzuheben. „Wie rafft ich mich auf in der Nacht" (Nr. 1) bringt durch das kräftige, sich mehr und mehr steigernde Oktavenmotiv des Anfangs das geheimnisvolle Drängen dunkler Gewalten und durch einen schönen Stimmungswechsel im Mittelsatz das sachte Wogen des Mühlbaches und den ganzen Zauber der stillen Nacht charakteristisch zum Ausdruck. Ruhiger Ernst und tiefe Herzenstrauer hingegen liegen in dem kurzen Strophenliede „Ich schleich umher betrübt und stumm" (Nr. 3).

Schon in den frühesten Werken von Brahms finden wir einzelne Lieder, welche an Reife und Tiefe der Auffassung seinen späteren nicht nachstehen, so „Liebestreu" (O versenk) von Reinick (aus op. 3) und „Treue Liebe" (Ferrand,

aus op. 7). Rein und edel gedacht, von echt Brahmsschem Geiste sind „Von ewiger Liebe" (Josef Wentzig [nach dem Wendischen] aus op. 43), „Vorüber" (Hebbel, aus op. 58), „Alte Liebe" (Carl Candidus, aus op. 72) und „Ein Wanderer" (C. Reinhold, aus op. 106).

Op. 68 „Sechs Lieder für eine tiefere Stimme" enthält das herrliche, immer wieder aufs neue fesselnde Lied „Feldeinsamkeit" (Hermann Allmers), in welchem Brahms seine innige Liebe zur Natur in sinnender und beschaulicher Auffassung offenbart, während in dem Liede „Über die Heide" (Th. Storm) wieder die traurige Stimmung die Oberhand gewinnt. „Der Nachtwandler" von Max Kalbeck und „Todesahnen" von Max v. Schenkendorf schließen sich diesen beiden schönen Liedern würdig an, sie alle gehören zu den meist gesungenen und beliebtesten Schöpfungen des Meisters.

Eine große Aufgabe stellte sich Brahms, als er Tiecks „Magelonen-Romanzen" (op. 33) — eigentlich den Inhalt eines ganzen Liebesromanes — in Musik setzte. Dieser Zyklus umfaßt 15 groß und breit angelegte Gesänge, in denen er weit über die Grenzen der Liedform hinausgeht und romantische Tongemälde schafft, welche alle Phasen der Erzählung begleiten. Es ist entschieden notwendig, den Inhalt der letzteren zu kennen, um die Schönheiten der Musik voll zu würdigen, weil diese im anderen Falle leicht unverständlich und in gewisser Beziehung fast ermüdend wirken kann.

In welch anderem Lichte der Meister uns in den „Liebesliedern" entgegentritt, haben wir bereits erwähnt. Ein Seitenstück zu denselben bilden die frischen, von allen Phasen der Liebe erzählenden „Zigeunerlieder" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 15 Lieder (11 davon op. 103, 4 in op. 112). Das Wesen der einerseits tief schwermütigen, anderseits leidenschaftlichen, bis zum Übermaß der Sinnenlust ausartenden Zigeunermusik erfaßte Brahms, um es, seinem eigenen Charakter entsprechend, von allen Derbheiten zu reinigen und zu idealisieren. Auch seine Musik zündet und reißt uns fort; sie kann jubeln, kann zürnen,

kann voll tiefster Traurigkeit oder voll innigster Empfindung zu uns sprechen, aber dieses ganze reich schattierte Tongemälde ist mit feinsten Federstrichen gezeichnet, nicht mit dem breiten Pinsel in grellen Farben gemalt.

Noch wollen wir hier der verschiedenen „Mädchenlieder" gedenken, die allerdings nicht als Zyklus komponiert, aber durch N. Simrock, Berlin in einem Band vereinigt herausgegeben wurden. Teils in volkstümlich schlichten, teils in leidenschaftlich bewegten, teils in zartträumerischen Tönen erzählen sie von Mädchenliebe und Mädchenleid.

In ähnlichem Sinne wie Brahms seine Zigeunerlieder komponierte, faßte er auch das Volkslied auf. Er lauschte ihm seine einfach schlichten, oder derbdrastischen Weisen ab und versetzte sie durch seine Bearbeitung in eine geläuterte Kunstsphäre. So hinterließ er 7 Hefte „Deutsche Volkslieder" (eines der Hefte für Vorsänger und kleinen Chor). Aber auch in vielen seiner anderen Lieder schlägt Brahms einen echt volkstümlichen Ton an, wie in dem reizenden „Wiegenlied" (Guten Abend, Gut Nacht, op. 49, Nr. 4) und in den drei niederrheinischen Volksliedern „Klage" aus op. 97, „Dort in den Weiden" aus op. 105, und in dem liebreizenden Liede „Vergebliches Ständchen" aus op. 84.

Unter den meist gesungenen wirkungsvollen Liedern dürfen wir auch nicht „Meine Liebe ist grün" und „Das Lied vom Herrn von Falkenstein" aus Uhlands Volksliedern zu erwähnen vergessen.

Am reifsten und edelsten tritt uns aber die Brahmssche Muse immer dort entgegen, wo sie in tiefernsten Tönen zu uns spricht und seelische Konflikte eines Menschenherzens in ergreifend würdiger und maßvoller Weise zum Ausdruck bringt. Vielleicht enthält dieses oder jenes Lied einen Anklang an des Meisters eigenes Lebensschicksal, das, nicht frei von bitteren Kämpfen und Entbehrungen, gar manches Glück nicht finden konnte. Außer den bereits genannten Liedern von Daumer und Platen sind unter den vielen von gleicher Stimmung getragenen Gesängen als besonders tief empfunden „Die Mainacht" von Hölty aus op. 43, „Nachklang"

(Regentropfen aus den Bäumen) aus op. 59 von Claus Groth, „Der Tod das ist die kühle Nacht" aus op. 96 von Heine, „Auf dem Kirchhof" von Detlev von Liliencron aus op. 105, „Immer leiser wird mein Schlummer" von H. Lingg aus op. 105 und „Vier ernste Gesänge", op. 121, hervorzuheben. „Die Mainacht" bringt die träumerische Stimmung der Mondnacht nicht sinnlich schwärmend, sondern in schmerzlicher Ergriffenheit zum Ausdruck und ebenso schwermütig ahmt die sehr gleichförmig geführte Begleitung im „Nachklang" das eintönige Herabfallen der Regentropfen nach, welche den unaufhaltsam rinnenden Tränen gleichen. Von tiefer Trauer und Sehnsucht erfüllt ist das ergreifende, den bedeutendsten anzureihende Lied „Immer leiser wird mein Schlummer".

So spricht Brahms in seinen schönsten Liedern vielleicht auch am subjektivsten zu uns, erzählt uns in der Jugend von Liebe und Entsagung, im Alter von der abgeklärten Lebensauffassung eines groß und edel denkenden Mannes. In seinem letzten und erhabensten Liederwerke, den „Vier ernsten Gesängen", welche die Erkenntnis aller Lebenswerte in sich zusammenfassen, hat sich Brahms sein eigenes Grablied gesungen. Keine poetischen Erzeugnisse, sondern ernst betrachtende Worte aus der Heiligen Schrift hat er gewählt, um das auszusprechen, was seinen, von Todesahnungen erfüllten Geist beschäftigte, und auch seine Musik trägt den Stempel übersinnlicher Weihe und weltentrückten Friedens an sich. Er preist die Arbeit, die den Menschen „über das Vieh" erhebt — er schildert das Leiden, das jedes Menschendasein begleitet, er vergleicht wie der Tod dem Glücklichen als Schreckgespenst erscheint, dem Dürftigen und Müden aber als Erlösung winkt und zaubert uns die Macht der Liebe vor Augen, welche alles versöhnt und verklärt. „Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung und Liebe, diese drei — aber die Liebe ist die größeste unter ihnen."

XIV. Peter Cornelius — Alexander Ritter.

Das Eindringen in die Brahmsschen Schöpfungen führte uns, der Zeit nach, fast bis in die jüngste Gegenwart, brachte uns jedoch nicht mit jenen Faktoren in Berührung, welche die Musik der Gegenwart charakterisieren, da Brahms denselben völlig fremd gegenüberstand. Er hatte in seiner unbegrenzten Verehrung für die Klassiker jede Neuerung in der Musik von sich gewiesen und damit jede Fortschrittsmöglichkeit negiert. Die heutige moderne Musik hingegen schöpft ihre Lebenskraft gerade aus dem Glauben, daß der Musik in ihrer unendlichen Wandlungsfähigkeit und Vielseitigkeit auch über die vollendeten Schöpfungen der Klassiker hinaus eine neue und schöne Zukunft beschieden sei. Diese Überzeugung begann um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sich Bahn zu brechen, wir müssen daher, um ihren Ursprung zu verfolgen, wieder zu jener Zeit zurückkehren. Richard Wagner war es, der den großen Umschwung aller musikalischen Anschauungen und Gesetze bewirkte, und obwohl erst Hugo Wolf die Prinzipien Wagners mit Meisterhand auch auf das Lied übertrug, so erwachte doch schon ein Ahnen neuen Geistes in so manchem zeitgenössischen Liederkomponisten und rang nach Gestaltung. Die ersten, welche die im Umgang mit Wagner empfangenen Eindrücke aus eigener Überzeugung heraus selbständig und individuell im Liede verwerteten, waren Peter Cornelius und Alexander Ritter. Ihrer müssen wir daher vorerst gedenken, ehe wir das Wesen und die Eigenart des modernen Liedes näher ins Auge fassen, so wie es durch Wagner und Liszt angeregt und durch Hugo Wolf verwirklicht wurde. Peter Cornelius und Alexander Ritter sind beide Vorläufer des modernen Liedes, Cornelius in zarter, fast mädchenhaft schüchterner, Ritter

in kräftiger, männlicher Gestaltung; sie beide stehen an der Wende der neuen Zeit, und nur, weil Richard Wagner durch seine kühnen revolutionären Ideen das ganze Interesse auf sich allein lenkte, blieb ihr stilles Wirken fast unbeachtet und konnte auch für das Lied noch nicht jenen Einfluß gewinnen, der ihrem Schaffen gebührt hätte.

Peter Cornelius ist ein Weihnachtskind, am 24. Dezember 1824 in Mainz geboren. Reiche geistige Gaben legte das Schicksal dem Kinde in die Wiege, ein großes musikalisches und ein nicht minder bedeutendes poetisches Talent, ein feines, warmes Empfinden für alles Gute, Schöne und Edle, reines Streben nach den höchsten Idealen der Kunst und schlichten, treuherzigen Humor; die weltlichen Glücksgüter hingegen blieben ihm versagt, denn die Anerkennung seines Künstlertums fand er erst nach dem Tode.

Die Familie Cornelius hatte echtes Künstlerblut in sich; der Großvater Peters, Ignaz Cornelius, war als Kupferstecher bekannt, dessen Neffe, Peter von Cornelius, brachte als berühmter Maler den Namen zu hohem Ansehen, der Vater unseres Meisters, Carl Cornelius (geb. 1793), war ein hochbegabter und beliebter Schauspieler, Peters Mutter ebenfalls an der Bühne mit Erfolg tätig. So brachte schon die Kindheit dem späteren Dichterkomponisten die mannigfaltigste Anregung. Der Vater sorgte für die Grundlage einer universellen Bildung, wollte aber den Sohn, nachdem derselbe sieben Jahre lang die Bürgerschule besucht hatte, auch dem Schauspielerberufe zuführen. Es ist daher natürlich, daß in dem Knaben die Liebe und das Verständnis für die Dichtkunst zuerst erwachten. In seiner kurzen autobiographischen Skizze erzählt Peter Cornelius selbst von den Eindrücken seiner Kindheit: „Des Vaters vollendet schöne Deklamation, frei von aller Manier, edel, rein, menschlich schön — ein lauteres, makelloses Deutsch, das von seinen Lippen klang, ein begieriges Gedächtnis, welches alle Gedichte in sich aufsog, die liebevollste Anleitung, welche ich hier erhielt, alles legte den Keim in mich, der erst nach einer wechselvollen Jugend, aus ganz anderen Richtungen und

Lebensabsichten heraus, plötzlich in mir erblühen sollte — den Keim zum Dichter."

Früh lernte der Knabe Goethes Gedichte kennen und begeisterte sich in echt jugendlicher Schwärmerei daran. „An den Mond! Trost in Thränen! Rastlose Liebe! Soll ich sie alle nennen? Das alles ging in der linken Rocktasche auf allen Wegen mit mir. Das sprach ich draußen im Felde laut vor mich hin, das sang ich, dazu griff ich mir die begleitenden Akkorde, so gut es ging am Klavier. — An diesem Moment entschied sich mein ganzes Leben, und der Jüngling, der Mann bestätigte den Knaben in seiner glühenden Liebe für den Dichter aller Zeiten." Wir sehen, daß sich auch der musikalische Sinn schon frühzeitig in Cornelius regte, doch ließ der Unterricht, den er genoß, in dieser Beziehung viel zu wünschen übrig. Wohl lernte der Knabe Klavier und Violine spielen, sogar etwas Theorie, doch fehlte es an einem zielbewußten, gründlichen Elementarunterricht. Immerhin hatte er es schon frühzeitig zu einer gewissen Fertigkeit als Musiker gebracht und wirkte als zweiter Violinspieler in dem Mainzer Theaterorchester mit, welche Stellung ihm zum ersten Male Gelegenheit bot, die Welt kennen zu lernen. 1841 reiste er mit dem gesamten Orchester nach London und sammelte dort eine Fülle neuer Eindrücke. In demselben Jahre trat er am Wiesbadener Hoftheater zum erstenmal als Schauspieler auf, eine schwere Erkrankung unterbrach jedoch diese begonnene Laufbahn und nach seiner Genesung stand der Entschluß in ihm fest, sich nur mehr der Musik zu widmen. Inzwischen war Peters Vater gestorben, und er sah sich vor die Notwendigkeit gestellt, für seinen eigenen und den Unterhalt der Mutter zu sorgen.

Mühsam erwarb er sich das tägliche Brot durch Musikunterricht, bis ihn 1844 sein Oheim und Taufpate, der Maler Peter v. Cornelius in Berlin bei sich aufnahm. Hiedurch war dem jungen Musiker die Möglichkeit ernsterer Studien geboten, welche die Lücken seiner bisher mangelhaften musikalischen Bildung ausfüllen sollten. Der berühmte Theoretiker Siegfried Dehn wurde sein Lehrer, und mit großer

Gewissenhaftigkeit widmete sich Cornelius nun dem Kontrapunkt. Zu gleicher Zeit hatte eine erste schwärmerische Liebe den lyrischen Dichter in ihm geweckt; eine Reihe stimmungsvoller Liebeslieder floß aus seiner Feder, doch nur ein einziges derselben setzte er in Musik („Am See", 1848).

Nach Ablauf der Studienzeit zog es ihn hinaus in die Fremde, doch fehlte es ihm an den nötigen Mitteln und er mußte auch weiterhin den größten Teil seiner Zeit dem Musikunterricht als Broterwerb widmen. In der Hoffnung, eine Kapellmeisterstelle erhalten zu können, suchte er sich Zeugnisse seiner Fähigkeiten von den bedeutendsten Musikern Berlins zu verschaffen, und unter diesen war es Wilhelm Taubert, der als erster erkannte, daß sein musikalisches Talent vorwiegend auf dem Gebiete der Gesangskomposition liege. Der Wunsch nach einer bleibenden Anstellung sollte sich aber noch lange nicht erfüllen.

Inzwischen war der Ruf der am musikalischen Horizonte auftauchenden neuartigen Erscheinung Richard Wagners auch nach Berlin gedrungen, und Cornelius, dessen Streben nach Freiheit und Fortschritt gerichtet war, interessierte sich so lebhaft für diese neue Strömung, daß es ihn nicht länger in Berlin litt. Im März 1852 reiste er nach Weimar und fand bei Franz Liszt wohlwollendste Aufnahme. Allerdings verkannte Liszt Cornelius' eigentliche Begabung und riet ihm, sich hauptsächlich der Kirchenmusik zu widmen. Cornelius befolgte diesen Rat und beschäftigte sich über ein Jahr lang fast ausschließlich mit Kirchenkompositionen, bis er endlich, durch den freundschaftlichen Verkehr mit einer musikalisch gebildeten jungen Dame zur Liedkomposition angeregt, seine wahre Begabung erkannte. Ihr zu Ehren schrieb er im Juli 1853 als „Musikbriefe" sechs kleine Lieder, ganz reizende Miniaturstückchen, welche später als op. 1 im Druck erschienen. Diese Lieder offenbarten ihm die beste Seite seines Talentes, eigenes Wort mit eigenem Ton zu verbinden, worüber er selbst berichtet: „Der Dichter in mir war unter großen Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das

beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebaren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein Opus 1 war da." Wenn auch in diesen „Sechs kleinen Liedern" der Komponist noch hinter dem Dichter zurücksteht, die musikalische Wiedergabe noch gewisse Unbeholfenheiten verrät und sich mancher sehr gewöhnlicher Ausdrucksmittel bedient, so zeigen sie doch schon das ungemein liebenswürdige Talent des späteren Meisters.

Zu Ende des obengenannten Jahres lernte Cornelius durch Liszt Hector Berlioz, den genialen französischen Komponisten, kennen und in der Folge war er für diesen sowie für Liszt lange Zeit hindurch als Übersetzer literarisch tätig, nebenbei das Nötigste durch Musikunterricht verdienend. So anregend der Verkehr in dem hochbedeutenden Kreise Liszts für Cornelius war, so konnte er ihn doch nicht vollständig befriedigen, denn es mangelte ihm an Zeit und Ruhe zu eigenem Schaffen. So oft es anging, zog sich Cornelius daher nach Bernhardshütte, dem Wohnsitz seiner Mutter, zurück, um sich dort ganz einer ihm homogenen Tätigkeit zu widmen. Immer fester wurzelte die Überzeugung in ihm, daß er berufen sei, in gleichzeitiger Entfaltung des dichterischen und musikalischen Talents sein Bestes zu leisten.

So entstanden in Bernhardshütte 1855 die Liederzyklen „Vaterunser", „Trauer und Trost", ferner sechs Liebeslieder, von welch letzteren drei später als opus 4 veröffentlicht wurden. Auf die Dauer jedoch fühlte sich Cornelius auch von diesen Werken nicht befriedigt und er sehnte sich immer mehr danach, seine Schöpferkraft auch einmal an einem größeren Werke zu erproben. Die komische Oper war ihm von jeher als begehrenswertes Ziel erschienen, und er strebte nun auf diesem Gebiete dasselbe an, was Richard Wagner im Musikdrama geleistet hatte. Ein Märchen aus 1001 Nacht lieferte ihm den poetischen Vorwurf, nach welchem er selbst die Textdichtung schuf. Von froher Hoffnung erfüllt schrieb er hierüber an seine Schwester: „Wenn mir's auch nur einigermaßen glückt, werde ich der erste sein, der mit Courage auf Wagners Bahn vorangeht. Nur möchte ich

melodisch pikanter, freier, humorvoll sein, und neige mich schon in der ganzen Anlage meines Textes mehr zu dem sprudelnden Berlioz.“*) Als die Partitur des „Barbier von Bagdad“ vollendet war, legte Cornelius sie Liszt vor, der sich außerordentlich dafür interessierte und die Oper am 15. Dezember 1858 in Weimar zur Aufführung brachte. Die reaktionäre Strömung nahm jedoch in schroffster Weise Stellung gegen das, augenscheinlich der neuen Richtung angehörende neue Werk, und dieser Mißerfolg wurde die Veranlassung, daß sowohl Liszt als Cornelius bald darauf Weimar verließen.

Letzterer wandte sich nach Wien, wo er bald heimisch wurde und einen angenehmen Freundeskreis fand; zu diesem gehörte der Dichter Friedrich Hebbel, dessen Lyrik Cornelius zu einigen seiner besten Lieder begeisterte.

Auch die Arbeit an seiner zweiten Oper „Cid“ brachte dem Meister viel Befriedigung, seine äußeren Lebensverhältnisse hingegen gestalteten sich immer schwieriger, da es ihm nicht gelang, als Lehrer festen Fuß zu fassen, und mit schwerem Herzen mußte er sich endlich entschließen, Wien nach fünfjährigem Aufenthalt wieder zu verlassen. König Ludwig II. von Bayern, welchen Richard Wagner auf Cornelius aufmerksam gemacht hatte, wünschte ihn an seine Residenz zu fesseln und bot ihm einen Jahresgehalt von 1000 fl. an. Im Dezember 1864 übersiedelte Cornelius nach München, aber, wie er gefürchtet hatte, konnte die gewissermaßen abhängige Stellung, welche er, sozusagen als Adlatus Richard Wagners einnahm, seinem nach freien, unabhängigen Schaffen dürstenden Wesen keine Befriedigung gewähren. Trotzdem ihn eine aufrichtige Freundschaft mit Wagner verband und er dessen Genie bewunderte, fühlte er sich doch in seiner Nähe unfrei, in dem eigenen Wollen gehemmt, und sehnte sich, dem übermächtigen Einfluß, welchen Wagner auf ihn ausübte, zu entrinnen. Überdies waren die Musikverhältnisse in München sehr unerquickliche, alle maßgebenden Kreise standen der neuen Richtung feindlich gegen-

*) Dr. Edgar Istel, Peter Cornelius.

über und nur der König kam Cornelius als dem Freunde Richard Wagners mit warmem Interesse und Wohlwollen entgegen.

Im März 1865 reiste Cornelius nach Weimar, um die Aufführung seines „Cid" zu betreiben. Die Oper, welche an Frische und Natürlichkeit hinter dem „Barbier von Bagdad" zurücksteht, errang am ersten Abend einen schönen Erfolg, wurde jedoch nur zu schnell vergessen. Auch seine Lieder fanden noch keine Beachtung, und Cornelius bemühte sich vergebens einen tatkräftigen Verleger zu finden.

Während sich unser Meister auf der Reise nach Weimar kurze Zeit in Mainz aufhielt, verlobte er sich mit seiner Jugendfreundin Bertha Jung, die ihn schon seit langem im Stillen liebte. Seine schwärmerisch und ideal veranlagte Natur, sein leicht entzündliches Herz hatten ihm schon manchen Liebeskummer gebracht, und er sehnte sich nach einem eigenen Heim „und wär's auch nur ein Hüttchen aus Holz". Nun war er glücklich, nach so vielen Enttäuschungen endlich Gegenliebe zu finden, und während der Verlobungszeit entstanden viele herrliche Lieder, so die drei Lieder „An Bertha" und der Zyklus „Brautlieder". Auch beschäftigte er sich mit der Dichtung zu einer neuen Oper „Gunlöd", zu welcher er den Stoff aus der Edda schöpfte, deren musikalische Bearbeitung jedoch Fragment blieb. Noch zwei Jahre währte es, bis Cornelius in München als Lehrer an der königl. Musikschule eine gesicherte Stellung errang, die es ihm ermöglichte, am 14. September 1867 die teure Braut heimzuführen. Das häusliche Glück, welches er nun in reichstem Maße genoß, vermochte doch nicht, ihm über den Mangel an Befriedigung in seinem künstlerischen Schaffen hinwegzuhelfen. Erfüllt von reichen schöpferischen Ideen fehlte es ihm an der Möglichkeit, dieselben zu verwirklichen, da der Lehrberuf seine ganze Zeit in Anspruch nahm, und dieser Zwiespalt nagte an ihm. So war es ihm nicht mehr vergönnt, seine Oper „Gunlöd" zu vollenden, denn schon im Herbst 1874 ereilte ihn eine schwere Krankheit, der er am 26. Oktober desselben Jahres erlag.

Das Schicksal, bei Lebzeiten nicht gebührend gewürdigt zu werden, teilte Peter Cornelius mit vielen anderen bedeutenden Künstlern, doch während jenen zumeist schon bald nach ihrem Tode Gerechtigkeit widerfuhr, wird unser Meister, trotzdem er zu den feinsinnigsten und beachtenswertesten Liederkomponisten zählt, auch heute, 35 Jahre nach seinem Tode, noch nicht so hochgeschätzt, als er es verdienen würde. Erst in allerletzter Zeit hat eine Gesamtausgabe seiner Werke durch die Firma Breitkopf & Härtel diese dem Publikum leichter zugänglich gemacht, und wir möchten die Lieder von Cornelius allen Freunden guter Musik wärmstens ans Herz legen. In seiner Doppelnatur, der Vereinigung dichterischen und musikalischen Schaffens, war Cornelius Richard Wagner nahe verwandt, und mit klarem Blick erfaßte er alle Fortschritte der neuen Richtung, ohne sich durch dieselbe die innige Liebe zum Althergebrachten und die Anhänglichkeit an frühere Ideale rauben zu lassen. Vor der rücksichtslosen Durchführung der neuen Prinzipien und Umsturzideen scheute er zurück, und trotz seiner persönlichen Freundschaft und großen Bewunderung für Wagner, fühlte er sich von diesem ebenso oft abgestoßen als angezogen. Seiner durch und durch liebenswürdigen und überaus bescheidenen Natur widerstrebte es, sich in den Vordergrund zu drängen. Er wollte nicht durch äußere Effekte blenden, nicht durch Kampf die Herzen der Menschen erobern und daher verhallten die meisten seiner Werke gänzlich unbeachtet und ungehört. Trotzdem ging er unbeirrt seinen Weg, groß in seinem selbstgeschaffenen Reich der Phantasie, aus welchem gleich Märchenblumen zahlreiche Lieder hervorsprossen, jedes für sich ein Stück seines Seelenlebens bildend. So rein und edel wie sein Gemüt waren seine Schöpfungen, denen er Wort und Ton verliehen hatte. Er war Gelegenheitsdichter im lautersten Sinne, seine Lieder sprechen fast nur Selbsterlebtes und Selbstgefühltes aus und tragen daher das Gepräge innerster Wahrheit an sich. Was eine spätere Generation als höchstes Ziel erstrebte — die Herz und Geist gleich befriedigende Übereinstimmung von Wort und Ton — war dem Dichterkomponisten eine selbstverständ-

liche Bedingung des Liedes, und in diesem Sinne, sowie in manchen harmonischen Wendungen sind seine Lieder bereits ganz modern. So ließe sich auch in mancher Liedkomposition der jüngsten Gegenwart sein Einfluß deutlich nachweisen.

Äußere Umstände hatten den Dichtermusiker zum Bewußtsein der ihm verliehenen Schöpferkraft gebracht und stets gab er sein Bestes in ganz subjektiv gedachten, durch seine Lebensschicksale veranlaßten selbstgedichteten Liedern. So gehört sein op. 3, der Liederzyklus „Trauer und Trost", in welchem nach dem Tode einer inniggeliebten mütterlichen Freundin der eigene Schmerz und die allmähliche Wandlung desselben in trostreiches Gedenken tief empfundenen Ausdruck findet, zu seinen besten Schöpfungen. Auch die „Weihnachtslieder" (op. 8) sprechen eigenes Empfinden aus; hier ist es die kindlich naive Freude an dem schönen Feste, dem feierlich geschmückten Raume, dem „Lichterfunkeln am Weihnachtsbaum" und die eigene tiefreligiöse Überzeugung eines, das Christuskind gläubig verehrenden Herzens, welche in schlichter, fast volkstümlicher Einfachheit und reicher Melodienfülle aus diesen sinnigen Liedern spricht.

Wie tief Cornelius im Herzen der geliebten Braut gelesen, wie vollkommen er sich in ihr zartes und reines Empfinden hineingelebt hatte, zeigen die erst nach dem Tode des Meisters veröffentlichten „Brautlieder", welche, frei von jeder überschwenglichen Sentimentalität, doch nichts als hingebende Liebe und bangfreudige Erwartung atmen. Unter den sechs Liedern möchten wir als besonders stimmungsvolle, zarte Tongemälde „Ein Myrtenreis", „Vorabend" und „Erfüllung" hervorheben. Die drei Lieder op. 15 „An Bertha" sind ebenfalls der Braut gewidmet und von stillem, verheißungsvollem Liebesglück erfüllt.

Noch einiger früherer Lieder müssen wir gedenken, so des Zyklus „Vaterunser" (op. 2), der in neun Gedichten das Gebet in echt gläubiger Frömmigkeit verherrlicht. Es ist wohl noch eine Jugendarbeit und nicht frei von musikalischen Mängeln, enthält aber auch viel wirklich Erbauendes. Die

drei Lieder op. 4, darunter das sehr bekannte „Komm, wir wandeln zusammen im Mondenschein", bringen ansprechende Melodien, tragen aber noch das Gepräge einer früheren Epoche an sich. Aus op. 5 wären die beiden schönen Lieder zu Gedichten von Hebbel „Auf ein schlummerndes Kind" und „Auf eine Unbekannte" hervorzuheben, ebenso wie „Auftrag", in welchem sich Cornelius' Musik mit Höltyscher Poesie verbindet; erstere beschränkt sich darauf, die Worte mit wenigen Akkorden und einer fast rezitativisch gehaltenen Melodie nur gleichsam zu unterstützen, doch ist die Wirkung eine unendlich fein poetische.

Um die Herausgabe der zu des Meisters Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Lieder machte sich der Musikreferent der Magdeburger Zeitung Max Hasse sehr verdient. 1897 erschienen bei Breitkopf & Härtel drei Hefte „Neue Lieder und Duette", welche Hasse mit einem Vorwort herausgab. Er sagt über deren Ursprung u. a.: „Bei der kritischen Prüfung und Sichtung des Manuskript-Nachlasses von Peter Cornelius fielen mir die hiermit veröffentlichten „Lieder und Duette" in die Hände ... Jahrzehnte sind vorübergerauscht, seit Cornelius diese lebensvollen Gestalten seiner Phantasie mit eilender Hand verschwiegenen Arbeitsbüchern anvertraute, und doch blühen sie jetzt ebenso herrlich empor wie am Tage ihres Entstehens." Aus diesen Liedern spricht mehr der Musiker als der Dichter, es sind meist Vertonungen fremder Poesien, und wenn wir auch im allgemeinen Cornelius als Dichterkomponisten am höchsten schätzen, finden sich auch unter diesen Liedern viele bedeutende und dem Dichterworte mit Liebe gerecht werdende Schöpfungen. Da wären vor allem die Lieder zu Hebbelschen Gedichten zu erwähnen, unter welchen die beiden Versionen zu dem nachdenklich philosophischen „Abendgefühl" („Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag"), aus den Jahren 1862 und 1863 stammend, und die ernst reflektierende „Reminiszenz" seinen besten Kompositionen anzureihen sind. In der Auffassung nähern sie sich vollkommen dem modernen Liede. Ganz besonders möchten wir aber die Vertonung von Heines „Warum

sind denn die Rosen so blaß" als eines der ergreifendsten nnd schönsten Lieder Cornelius' nennen. Dramatisch bewegt, fast balladenartig, von schauriger Wirkung ist das Lied „Vorüber ist der blut'ge Strauß"; die ganze Liebenswürdigkeit unseres Meisters hingegen tritt in dem zarten „Wär ich ein Kind" (Annette v. Droste-Hülshoff), in dem frischen „Hirschlein ging im Wald spazieren" (E. Kuh) und dem anmutigen „Du kleine Biene verfolg mich nicht" (E. Kuh) zutage.

In der 1905 und 1906 veröffentlichten Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Peter Cornelius erschienen „Im Auftrage seiner Familie erstmalig herausgegeben von Max Hasse" zwölf einstimmige Lieder. Die ersten sechs derselben „Musjeh Morgenrots Lied", „Morgenwind", „Schäfers Nachtlied", „In der Mondnacht" (sämtlich von Heyse), „Am See" (Cornelius) und „Die Heimkehr" (Heine) stammen aus dem Jahre 1848. Es sind ganz hübsche aber ziemlich unbedeutende kleine Einfälle, die Cornelius selbst nur als „Versuche" betrachtete, denn, wie wir wissen, legte er erst den sechs kleinen aus op. 1 erschienenen „Musikbriefen" einen höheren musikalischen Wert bei. Die übrigen sechs Lieder: „Die Hirten und die Könige" (erste Fassung der beiden in op. 8 veröffentlichten Lieder), „Frühling im Sommer" und „Mir ist als zögen Arme mich schaurig himmelwärts" (beide von Emil Kuh), „Sonnenuntergang" (Hölderlin) und „Im tiefsten Herzen glüht mir eine Wunde" (Cornelius) stammen aus den Jahren 1856, 1859 und 1862, gehören also schon der Zeit an, in welcher Cornelius auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand. Demungeachtet sind auch diese Lieder mehr als Studien aufzufassen, welche trotz vieler schöner Gedanken seinen reifsten Werken nicht ebenbürtig sind.

Ein anderer, der Geschmacksrichtung seiner Zeit vorauseilender, unendlich begabter und feinsinniger Musiker war **Alexander Ritter**. Am 27. Juni 1833 zur Narwa in Rußland geboren, verlor Ritter schon in jungen Jahren seinen

Vater und kam 1841 mit seiner Mutter nach Dresden. Von 1849—1851 studierte er am Leipziger Konservatorium und, nachdem er sich 1854 mit einer Nichte Wagners, der Schauspielerin Franziska Wagner, verheiratet hatte, lebte er, sich vorwiegend nur der Kompositionstätigkeit widmend, abwechselnd in Weimar, wo er Liszts Einfluß genoß, in Stettin und Dresden, von 1863—1882 in Würzburg und zuletzt in München; dort starb er am 12. April 1896.

Alexander Ritter gehört zu den bedeutendsten Jüngern Richard Wagners, ohne deshalb ein blinder Nachahmer zu sein. Er ist in den Geist der Wagnerschen Anschauungen eingedrungen, verfällt aber nur selten in spezifisch Wagnersche Tonsprache und weiß seine eigene Individualität zu wahren. Die größte Bedeutung und Anerkennung errang sein Schaffen auf dem Gebiete der Oper und des Melodramas, während seine Lyrik, welche nicht minder beachtenswert ist, solange er lebte nur von wenigen gewürdigt wurde und auch heute noch nicht so hoch gehalten wird, als sie es verdient. Frei von Übertreibung und gekünsteltem Wollen, dem Worte in weiser Überlegung gerecht werdend, ohne es in für die Musik nachteiliger Weise in den Vordergrund zu drängen, komponierte Ritter seine Lieder von heiligem Eifer beseelt. Sie sind unendlich sanglich und melodienreich, der Klavierpart interessant und schon vielfach nach Wagnerschem Prinzip in enge Beziehung zu der Dichtung gebracht. Am deutlichsten tritt der Einfluß Wagners in dem ihm gewidmeten Liederzyklus ein- und zweistimmiger Gesänge für Sopran und Bariton „Liebesnächte“ nach verschiedenen Dichtern (Lenau, Eichendorff u. a.) zutage. Es ist dies ein großangelegtes Werk voll klanglicher Schönheit und tiefempfundener Seelenstimmung.

Mit besonderer Liebe widmete sich Ritter den Gedichten seines Freundes Cornelius, die er u. a. in seinem op. 16 „Fünf Gedichte von Peter Cornelius“ für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, mit feinem Verständnis wiedergab, so besonders das sinnend nachdenkliche „Verschlung'ne Wurzeln“, das von edler Liebe durchglühte Lied „Treue“, das

leidenschaftlich bewegte „Mit einem Strauß“ und das kräftig markige „Buntes Treiben — wirre Welt!“

Ein warm empfundenes Stimmungsbild, welches in seinem bewegten Anfangsmotiv, dem ruhigen ausdrucksvollen Mittelsatz und dem schwermütigen Schluß mit einfachen Mitteln viel Wirkung erzielt, ist „Die Möwe“ von R. Pohl (aus op. 5).

Zu Ritters schönsten Liedern gehören ferner die Vertonungen der von tiefer Symbolik erfüllten, stets zu sinnender Melancholie neigenden Lyrik Lenaus, Kompositionen welche für das moderne Lied vorbildlich zu nehmen sind. Schon „Neid der Sehnsucht“ und „Zweierlei Vögel“ aus op. 5 überraschen uns durch die ganz moderne Auffassung des Dichterwortes. Nur selten mehr finden sich Anklänge an die ältere Schule, etwas sentimentale, oder nach „Effekt“ strebende Wendungen, wie z. B. der Mittelsatz (Nicht über den Wellen des Ozeans usw.) aus „Neid der Sehnsucht“, welche in sonst so trefflichen Liedern befremden müssen. Ganz frei von Schlacken, die neue Richtung bereits in edelster Weise vertretend, sind „Nie zurück“ aus op. 5, „Welke Rose“ aus op. 9, „Heimatklang“ und „Mahnung“ aus op. 17 und „Primula veris“ I und II (op. 19), welche sich den schönsten modernen Liedern würdig anreihen.

XV. Die Schöpfer des modernen Liedes — Richard Wagner, Franz Liszt und Hugo Wolf.

Das moderne Lied ist ein weiter Begriff. Er umfaßt alle jene vielgestaltigen Versuche, die sich seit der großen musikalischen Umwälzung durch Richard Wagner und Franz Liszt damit befassen, sowohl im Musikdrama als auch auf dem Gebiete des Liedes das richtige Gleichgewicht zwischen Dichterwort und Musik herzustellen. Wir leben in einem Zeitalter feinnerviger intellektueller Kultur, in dem Zeitalter der naturwissenschaftlichen Forschung, deren klare, logische Schärfe auch auf alle Gebiete der Kunst übergreift. Das weiche, teils sentimentale, teils gekünstelte Empfinden der Vergangenheit macht überall einer kräftig realistischen Auffassung Platz, welche alles verpönt, was nur leere Form oder konventionelles Gefühl heißt und überall nach Vertiefung des Gedankens und nach Wahrheit des Ausdrucks ringt. In der Musik treten zwei große Strömungen hervor, die eine greift auf Bach zurück, um zumeist auf dem Gebiete der absoluten Musik dessen Geist in moderne Fassung zu übertragen, die andere ging von Richard Wagner aus, um durch die Verbindung des Tones mit dem Worte, oder mit dem dichterischen Gedanken neue Kunstformen zu schaffen. In ihr kommen die modernen Anschauungen am prägnantesten zum Ausdruck, ihr verdankt auch das moderne Lied sein Erblühen.

Ob diese, heute vorherrschende Richtung, die jedoch keineswegs eine ganz einheitliche Vertretung findet, einen bleibenden Fortschritt in der Geschichte des Liedes bedeute, oder ob sie nur den Übergang zu einer weiteren Entwicklung in anderem Sinne vermittle, ob wir in dieser Richtung schon den Höhepunkt erreicht haben — dies zu beurteilen müssen wir kommenden Generationen überlassen. Erst sie werden

das heute Geschaffene verarbeiten, jene Elemente, welche Unvergängliches enthalten, von allen Verfehlungen und Übertreibungen sondern und über den Wert unserer heutigen Bestrebungen richten. Es bleibt stets ein Wagnis, über aktuelle Verhältnisse ein Urteil abgeben zu wollen; wir können heute nur aus dem Geiste unserer Zeit heraus denken und fühlen, nur mit den Augen unserer Epoche sehen, und wenn wir auch noch so sehr nach Objektivität streben, vermögen wir nicht, uns von der herrschenden Geistesrichtung ganz zu emanzipieren. Auch stehen viele der heute tätigen Komponisten noch in der Vollkraft ihres Schaffens, oder überhaupt erst am Beginne ihrer Laufbahn und können uns noch manche Überraschungen im guten oder schlechten Sinne bereiten.

Wenn wir uns nun doch die Aufgabe stellen, unsere Leser mit dem Wesen des modernen Liedes einigermaßen bekannt zu machen, so muß sich unsere Darstellung auf einen allgemeinen Überblick über die heute wirkenden Kräfte beschränken, zu deren Beurteilung wir nur unsere persönliche Ansicht oder jene berufener Zeitgenossen anführen können.

Vor allem müssen wir uns darüber klar werden, daß der stete Wechsel von Entstehen, Wachsen und Vergehen, den wir in der Natur beobachten, auch die Weltgeschichte und ebenso die Kunst beherrscht. Wohl sind die großen Meisterwerke unvergänglich, ihr Kunstwert ewig, aber das Verhältnis der Menschen zu ihnen muß sich verändern, denn wo Leben ist, gibt es keinen Stillstand und neue Verhältnisse bringen neue Anforderungen mit sich. Mit den Zielen und Idealen menschlichen Strebens wechseln die Kunstformen, manches Gute muß vergehen, um Neuem, Besserem Platz zu machen, und nicht immer ist das Neue auch das Bessere. Was der älteren Generation als Höchstes erschien, wird von der jüngeren verworfen, ob mit Recht oder mit Unrecht, entscheidet erst die spätere Zeit. Diese greift nicht selten auf schon Dagewesenes zurück, dasselbe als Basis beibehaltend, um wieder Neues zu schaffen. Ein absolutes Zurückgreifen auf das Vergangene jedoch würde verderblich wirken, denn jede Kunstform, welche den Höhepunkt der Vollendung erreichte,

ist dem Verfall preisgegeben — ein Wiederaufleben ist nur dann möglich, wenn derselben neue, lebenskräftige Elemente zugeführt werden. So sucht auch die Musik stets nach neuen Ausdrucksmitteln, um das zu sagen, was Herz und Geist des Künstlers erfüllt und sein Ideal verkörpert. Diesen Wechsel der Ziele und Ideale haben wir in der Geschichte des Liedes bis zu den Grenzen der Gegenwart verfolgt. Wir sahen das Lied zum ersten Male im Kirchengesange feste Formen annehmen und in diesem allmählich erstarren und seine Lebenskraft verlieren. Der Volksgesang rettete das untergehende Kirchenlied, indem er dessen Melodien übernahm und mit der urwüchsigen Kraft gesunden natürlichen Empfindens neu belebte, der Minnesang erhob das Volkslied zum Kunstlied und entfaltete eine reiche Blüte der Lyrik, bis der Verfall eintrat und das Lied durch die Meistersinger zu leerem Formenwesen herabsank. Im Volke jedoch war das Lied lebendig geblieben und wieder schöpfte die Kirche aus dieser unversiegbaren Quelle. Der starre liturgische Formensinn hatte inzwischen der Musik eine feste Basis geschaffen, auf der überhaupt erst eine höhere Entwicklung des Liedes möglich wurde, und nun verarbeiteten die Kirchenkomponisten die urwüchsigen Volksmelodien zu künstlichen Tongebilden, zu Meisterwerken des polyphonen Stils. Der Verfall des letzteren führte zu Überkünstelungen, in welchen das Wort vollständig unterging, und die unvermeidliche Reaktion brachte uns den einstimmigen Gesang mit mehr oder weniger kunstvoller Begleitung. Die Freude am Einzelgesange führte zu dessen übertriebener Ausschmückung durch Verzierungen, Schnörkel und Fiorituren, und dann endlich schuf der klare, gesunde deutsche Verstand das einfache einstimmige Lied. Noch war sein schwankendes Lebensschiffchen aber manchen Fährlichkeiten ausgesetzt, den galanten Abenteuern des Rokoko und den nüchternen, pedantischen Bestrebungen der Berliner Schule, welche die Melodie dem Dichterworte vollständig unterordnen wollte. Trotzdem brach sich die richtige Erkenntnis allmählich Bahn, daß nur eine völlige Verschmelzung des Dichterwortes mit der Musik das Lied zum Heile

führen könne. Mit der Rückkehr zur Volkstümlichkeit begann der entscheidende Aufschwung, und das Emporblühen einer neuen, kräftigen und sangesfreudigen Dichtergeneration führte dem Liede neue Nahrung zu und wies ihm den Weg zur Vervollkommnung. Zum ersten Male strebte die Musik nun danach, die Textworte musikalisch zu charakterisieren, die Begleitung wurde flüssiger und ausdrucksvoller und an Stelle des in vielen Fällen widersinnigen Strophenliedes trat allmählich das durchkomponierte Lied. Diese Zeit des Werdens fand in Franz Schubert ihren Abschluß. Sein Genius schuf aus den tastenden und unreifen Versuchen des 18. Jahrhunderts das deutsche Kunstlied, mit ihm erreichte die Liedkomposition ihren ersten klassischen Höhepunkt. Allerdings weisen gar manche Lieder Schuberts noch alle Mängel seiner Zeit — unrichtige Textdeklamation, ermüdende Gleichförmigkeit der Begleitung und mangelhafte Charakterisierung — auf, allein die Mehrzahl seiner Schöpfungen enthält im Keime schon alle Elemente des heutigen Liedes, und Schuberts reifste Werke — Müllerlieder, Winterreise, Schwanengesang und viele andere — gehören zu jenen Meisterwerken, welche als klassische Vorbilder über dem Wandel der Zeiten stehen. Schubert war unseren heutigen Begriffen und Anschauungen nach nicht eigentlich intellektuell gebildet; grüblerisches Nachdenken und ein kritisches Zergliedern des Dichterwortes waren ihm fremd. Frisch und ursprünglich erfaßte er die Bilder und Vorstellungen des Gedichtes, und dieser erste Eindruck erzeugte schon das fertige Lied in ihm. Mühelos fand er dabei, ohne zu suchen, jenen tiefsten Gefühlsausdruck und jenes edle Gleichgewicht zwischen Wort und Ton, welche allein das Lied zum Kunstwerk erheben. Hierin war er jedoch seinen Zeitgenossen weit vorausgeeilt und seine wahre Größe blieb unverstanden. Was man am Schubertschen Liede bewunderte, war der Zauber und die Fülle der Melodien, nur auf diesen äußeren Wohlklang legten seine Nachfolger Wert und verloren darüber das eigentliche Wesen des Liedes aus den Augen. Unter ihren Händen verflachte sich das Lied zu banaler Gehaltlosigkeit und süßlicher Trivialität. Schu-

mann allein hatte seinen großen Vorgänger verstanden und das Lied in dessen Sinne weitergeführt. Tiefer als Schubert es getan, lebte er sich in die poetische Stimmung des Gedichtes hinein und brachte diese im Liede mit der Meisterschaft des Klavierkomponisten zum Ausdruck. Er verlieh dem Liede den romantischen Klangzauber, den er so ganz beherrschte, empfand jedoch zu subjektiv, um dem Dichterworte stets gerecht zu werden, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, bedeuten Schumanns Lieder schon den Beginn des Rückschrittes, welchem seine zahlreichen Nachahmer vollständig anheimfielen. Hatte im Vor-Schubertschen Liede das Dichterwort die Musik unterdrückt, so wurde nun die Musik zur Alleinherrscherin, welche mit den Textworten ganz willkürlich verfuhr und den dichterischen Gedanken allzu sehr beiseite setzte. Selbst Brahms, der das Lied wieder aus seiner Verflachung emporhob, richtete sein ganzes Augenmerk nur auf die Veredelung und Verfeinerung der Melodie und Harmonie, nicht aber auf die sinngemäße Deklamation im Zusammenhange mit der Dichterindividualität.

Die Erkenntnis, daß das Lied nur dann vollen künstlerischen Wert besitze, wenn Wort und Ton sich sinngemäß verschmelzen und einander durchdringen, als wären sie einer einzigen Künstlerseele entsprossen, gab uns erst **Richard Wagner** (1813—1883). Der epochemachende, gewaltige Umschwung des gesamten musikalischen Schaffens, welcher sich an seinen Namen knüpft, griff auch in die Schicksale des Liedes ein und führte es auf gänzlich neuen Bahnen einem neuen, mächtigen Aufschwung entgegen. Der Feuergeist des genialen Neuerers erblickte die Zukunft und das Heil der Musik in ihrem einheitlichen Zusammenwirken mit der Poesie, und alle seine Bestrebungen waren auf diesen Punkt gerichtet. Indem er dabei deutschem Geist und deutschem Wort zu ihrem Recht verhalf, stellte er neue, grundlegende Gesetze für den Aufbau jeglicher Gesangskomposition fest. Allem voran setzte er den Gedankeninhalt des dichterischen Vorwurfs zum maßgebenden Faktor ein. Aus ihm sollte sich die Komposition

entwickeln, aus dem Worte die Melodie entstehen. So ganz bis in die kleinsten und feinsten Züge sollte die Musik dem Dichterworte folgen, daß nur das Auftauchen eines neuen Gedankens ein neues musikalisches Motiv bedingen durfte. Die Führung der Melodie befreite Wagner von den Gesetzen des antiken Metrums, indem er auf den einschneidenden Unterschied zwischen Metrum und Sprachrhythmus hinwies. Hatte doch bisher die griechische Metrik auch den musikalischen Rhythmus bestimmt und nur zu oft waren in der Gesangskomposition dem Sinne nach zusammengehörige Worte durch die metrisch gebotene Cäsur auseinandergerissen worden. Indem Wagner nun den innigen Zusammenhang zwischen musikalischem und sprachlichem Rhythmus herstellte, und die musikalische Phrasierung einzig und allein vom Sinne des Textes, vom Verhältnis der Sätze zueinander abhängig machte, ermöglichte er zum ersten Male eine fein differenzierte, jedem Worte zu seiner vollen Bedeutung verhelfende und den dichterischen Gedanken klar legende musikalische Deklamation.

Alle diese Grundsätze, welche Wagner in seinen Musikdramen zum Ausdruck brachte, übertrug er selbst teilweise auch auf das Lied in seinen herrlichen „Fünf Gedichten für eine Frauenstimme", welche der heranreifenden Künstlergeneration als leuchtende Verheißung auch im Liede den Weg zu einem neuen Lande wiesen.

Viele Beispiele der Kulturgeschichte zeigen uns, daß epochemachende Erfindungen oder wichtige Umwälzungen auf geistigem Gebiete zumeist schon lange, sozusagen in der Luft liegen, ehe ein genialer Geist ihnen Form und Gestalt verleiht, der Menschheit noch nie dagewesene Gesichtspunkte eröffnend und sie zur Gefolgschaft mit fortreißend. Wie oft kommt es aber vor, daß derselbe Gedanke, dieselbe Neuerung gleichzeitig oder sogar schon früher in einem anderen Kopfe gereift waren und nur durch Zufall, Ungunst der Verhältnisse oder Mangel an Tatkraft des Urhebers nicht so rasch durchzudringen vermochten. Diese Erscheinung beobachten

wir auch bei der großen musikalischen Umwälzung des 19. Jahrhunderts. Schon früher als Richard Wagner war auch **Franz Liszt** (1811—1886) zu der Ansicht gelangt, daß die Musik nur im Anschluß an die Poesie die intensivste Ausdrucksfähigkeit erreichen könne, und gleichzeitig hatte er alle Neuerungen der Zeitgenossen, Berlioz' kühne Instrumentierung, Chopins Chromatik und Enharmonik und François Josephe Fétis' Lehre von der freien Tonalität in seinen Kompositionen zu einer völlig neuen, modernen Musik vereinigt. Ihm fehlte jedoch die zähe Kämpfernatur Wagners, dessen vorwärtsstürmende Rücksichtslosigkeit und souveräne Verachtung der Kritik, und so blieb die bahnbrechende Bedeutung seiner Lehren unverstanden und unbeachtet. Durchaus selbständig wandte er seine Grundsätze auf die Symphonie, den Chorgesang, das Lied und alle anderen Gebiete der geistlichen und weltlichen Komposition, mit Ausnahme der Oper und Kammermusik, an. Er war jedoch zu sehr Weltmann und Virtuose, um dem Zeitgeist nicht auch manche Konzessionen zu Ungunsten seines Strebens zu machen. Auch war seine Produktivität eine so große, daß er Gefahr lief, sich in das Weite zu verlieren, wodurch viele seiner Kompositionen tatsächlich skizzenhaft und minderwertig erscheinen. Wagner hingegen konzentrierte seine ganze Kraft auf das Musikdrama allein, eroberte sich auf diesem Gebiete rasch das sog. „unmusikalische" Publikum, sowie die ganze deutsche Jugend und war als Neuerer und Umstürzler bald in aller Munde. Er gab der modernen Richtung den Namen, während Liszt, der eigentliche Wegweiser totgeschwiegen wurde. In selbstlosester Weise hatte aber Liszt die Partei Wagners ergriffen, als dieser noch ganz unbekannt war, ihn mit dem ganzen Ansehen seiner Persönlichkeit unterstützt und seinen Musikdramen den Weg gebahnt. Als die beiden großen Meister in nähere Beziehung zueinander traten, hatte jeder den Grundstein zu seinem Lebenswerke bereits gelegt und frei von kleinlicher Rivalität schlossen sie einen innigen Freundschaftsbund, Seite an Seite strebend, einander gegenseitig anregend, neue Eindrücke gebend und empfangend.

Als Komponist, als Schriftsteller und als Lehrer fand Liszt in rastloser Tätigkeit die innere Befriedigung, die ihm seine Virtuosenlaufbahn nie gebracht hatte — die äußere Anerkennung jedoch, die dem bezaubernden, allbezwingenden Pianisten in so unerhörter Vergötterung zuteil geworden war, blieb dem schaffenden Künstler zeitlebens versagt. Erst in neuerer Zeit wird seine Bedeutung als Vorkämpfer der neuen Richtung voll gewürdigt. „Es ist gar nicht auszudenken", schreibt Rudolf Louis in seinem Werke „Die deutsche Musik der Gegenwart", „was alles von Richtungsimpulsen, Neuerungen, Erfindungen und Entdeckungen, von den allgemeinsten künstlerischen Ideen bis herab zum Detail der harmonischen und instrumentalen Technik seiner Initiative zu verdanken ist. Er war einer der weitestschauenden und weitestwirkenden Zielweiser, von denen die Musikgeschichte zu berichten weiß; die ganze spezifisch moderne Musik steht auf seinen Schultern, und zwar keineswegs in Deutschland allein, ein jeder schaffende Musiker der Gegenwart, der geistig und musikalisch wirklich in der Gegenwart lebt, hat bewußt oder unbewußt, direkt oder indirekt die vielseitigste Beeinflussung durch ihn erfahren, und bei weitem ist noch nicht all das aufgegangen, oder gereift, was er von keim- und wachstumfähiger Saat ausgestreut hat."

Mit der Liedkomposition hat sich Liszt weit eingehender befaßt als Wagner, und sein Wirken auf diesem Gebiet nahm daher in gewisser Beziehung einen direkteren Einfluß auf die Entwicklung des Liedes. Auch er ging in der Liedkomposition von dem dichterischen Gedanken aus und opferte diesem, wo es nötig war, den sog. „schönen Gesang", allein die feine, jedes einzelne Wort berücksichtigende Deklamation, zu welcher Wagner die Richtung wies, vermissen wir in den meisten Liedern Liszts. Dies mag seinen Grund auch darin haben, daß Liszt kein Deutscher war und die Feinheiten der deutschen Sprache nicht voll beherrschte. Daher umfaßt sein Einfluß mehr die musikalische Seite der Liedkomposition, den neuen Geist, der in dieselbe eingezogen war. Unter den vielen Liedern, welche Liszt geschaffen hat, ist die Anzahl

derer, die uns nicht zu interessieren vermögen, entschieden in der Minderzahl. Fast jedes Lied verrät eine neue, bis dahin ungekannte Auffassung, bringt neue, überraschende Wendungen. Es ist das vollständige Eindringen in den Geist des Gedichtes, jene Wiedergabe des poetischen Gehalts in Tönen, welche wir an den meisten seiner Lieder so sehr bewundern. Dem souveränen Beherrscher des Instrumentes war es nicht schwer, dem Klavierpart eine ebenso bedeutende Rolle zuzuweisen, wie der Singstimme, hingegen griff er mit Vorliebe zu den allereinfachsten Mitteln und stellte sich damit in scharfen Gegensatz zu den nach seichter Melodiösität haschenden, oder ganz als Klavierstück behandelten Liedern seiner Zeit. Meistens bevorzugte er eine rezitativische Führung der Singstimme und erreichte durch scharfe Akzentuierung, welche sich oft kaum mehr vom gesprochenen Worte unterscheidet, einen hohen Grad deklamatorischer Ausdrucksfähigkeit, die jeder Empfindung gerecht zu werden vermag. Wir greifen nur wenige typische Beispiele heraus. Unter den leidenschaftlich bewegten Liedern, welche auch dem Klavierpart noch eine bedeutendere tonmalende Rolle zuweisen, wären „Die drei Zigeuner" (Lenau), „Der Alpenjäger" (Schiller), und vor allem „Nimm einen Strahl der Sonne" (Rellstab) und „Wo weilt er?" (Rellstab) zu nennen. Meisterwerke der Lyrik, in welchen Liszt den höchsten poetischen Ausdruck zarter seelenvoller Stimmung mit den einfachsten Mitteln erreicht, sind: „Es muß ein Wunderbares sein" (Redwitz), „Du bist wie eine Blume" (Heine) und „Morgens steh' ich auf und frage" (Heine).

Je älter Liszt wurde, desto mehr suchte er auch im Liede die Einfachheit zu einer fast transzendentalen Durchgeistigung zu steigern, der Klavierpart gleicht mehr einer durchsichtigen Untermalung als der wirklichen Ausgestaltung des Stimmungsbildes. Beispiele dieser Art sind: „Gebet" (Bodenstedt), „Und sprich" (Rüdiger Frhr. v. Biegeleben), „Verlassen" (Lied aus dem Schauspiel „Irrwege" von Gustav Michell) und „Sei still" (Henriette von Schorn).

Den ganzen großen Reichtum eines bisher noch ungekannten musikalischen Denkens und Fühlens, welchen uns Wagner und Liszt erschlossen haben, alle von diesen beiden großen Meistern ausgegangenen Anregungen sollte auf dem Gebiete des Liedes ein dritter Genius einheitlich zusammenfassen, damit zum Begründer des neudeutschen modernen Liedes werdend — **Hugo Wolf** (1860—1903). Ihm gebührt ein Ehrenplatz in der Geschichte des Liedes, denn wenn er auch nicht selbst ein absoluter Neuerer genannt werden kann, im Liede vereinigt er alle Errungenschaften der neuen Zeit zum ersten Male mit genialer Schöpferkraft, sein Name wird zu allen Zeiten unter den größten Meistern des Liedes genannt werden.

R. Louis*) charakterisiert Wolfs Verhältnis zu Wagner mit den bezeichnenden Worten: „Er (Wolf) ist ein leuchtendes Gestirn am Himmel der neueren Tonkunst, aber ein Planet, kein Fixstern — und zwar nicht sowohl darum ein Planet, weil er etwa nicht mit eigenem Licht leuchtete, als vielmehr deshalb, weil er um den Bayreuther Meister, als um seine Sonne kreist, weil er trotz aller erstrebten und zum Teil gewiß auch erreichten Selbständigkeit ein Gefolgsmann Wagners, ein Epigone der Wagnerschen Richtung geblieben ist. Aber was Wolf vor so manchen anderen Epigonen auszeichnet, ist einmal das, daß er nicht, wenn ich so sagen darf, als ein Merkur des Wagnerschen Planetensystems seiner Sonne so nahe steht, um in den Dünsten und Nebeln des Horizontes dem Auge ganz zu verschwinden, sondern gleich einem Hesperus den richtigen Abstand wahrt, der hellsten Glanz auch in Sonnennähe ermöglicht — dann aber noch das andere, daß er nicht nur durch die Zeitumstände zum Wagnerianer wurde, sondern als eine seinem Meister wirklich kongeniale und innerlich verwandte Natur, von Haus aus befähigt und dazu bestimmt war, auf dem kleineren Gebiete des Liedes dasselbe zu leisten, was der Bayreuther im musikalischen Drama verwirklicht hatte."

Wagners Tonsprache und seine Prinzipien hatte Wolf wie eine göttliche Offenbarung in sich aufgenommen, um sie in

*) Rudolf Louis, „Die deutsche Musik der Gegenwart".

seiner eigensten Sprache zu verarbeiten. Wie „zwei Seelen und ein Gedanke, zwei Herzen und ein Schlag" vermählten sich Dichterwort und Musik in seinen Liedern. Sein glühendes Bestreben ging dahin, im Dichterworte vollständig aufzugehen, den poetischen Stimmungsgehalt der Dichtung bis in das kleinste Detail zu verfolgen und alle in dem Gedichte schlummernden Gedanken zu tönendem Leben zu erwecken. Wolf hat zu seinen Vertonungen keine modernen Lyriker gewählt, einen kleinen auserlesenen Kreis zumeist älterer Dichter — Mörike, Goethe, Eichendorff, Gottfried Keller, Heyse und Geibel in ihren Übertragungen spanischer und italienischer Poesie, zuletzt Michel Angelo — machte er sich zu eigen. Seine unendlich feinfühlige Natur befähigte ihn, in das Empfindungsleben seines Dichters so vollständig einzudringen, daß seine Musik nicht mehr die eigene, sondern die Individualität des Dichters in all ihren Phasen wiederspiegelt. So ist Wolfs Musik im höchsten Sinne objektiv, er ist in jedem Liederzyklus ein anderer und doch stets er selbst in seiner wunderbaren Auffassung der Dichternatur und seiner so wandlungsfähigen, vielgestaltigen musikalischen Sprache. Ein feiner aber charakteristischer Zug, welcher seine Anschauung kennzeichnet, ist, daß er seine Werke nicht „Lieder" sondern „Gedichte von *** für eine Singstimme und Klavier" betitelte, und z. B. dem Mörikeband das Bild des Dichters gleichsam als Motto voranstellte. So war unser Meister stets bemüht, die Person des Dichters in den Vordergrund treten zu lassen, und obzwar es ihm an Selbstgefühl durchaus nicht fehlte, konnte ein Urteil, welches dem Dichter die Bewunderung versagte und nur seine musikalische Schöpfung lobte, ihn nicht befriedigen. Wenn er seine eigenen Kompositionen vortrug, versäumte er nie, zuerst das Gedicht in ausdrucksvollster Weise zu deklamieren, und erst, wenn die Zuhörer den Geist desselben erfaßt hatten, sang er sein Lied. Und die Art, wie er es sang, zeigt uns so recht seine Individualität, denn obschon er kein wohlklingendes Organ besaß, stimmen doch alle seine Zeitgenossen in der Bewunderung

seines hinreißenden Vortrages überein. Diese Kunst der poetischen Deklamation, welche keine Gesetze des Versmaßes oder des Reimes kennt, wenn es sich darum handelt, den Gedanken des Dichters zur Anschauung zu bringen, übertrug Wolf in genialster Weise in die Tonsprache. Da erhält jedes Wort genau die Geltung, die ihm dem Sinne nach zukommt, jede kleinste Note, jeder Punkt und jede Pause wird beredt. Mit überraschender Vielseitigkeit bringt er die jeweilige poetische Stimmung zu gesteigertem musikalischen Ausdruck, für die feinsten Abstufungen der physischen und psychischen Regungen stehen ihm die reichsten Abtönungen zu Gebote. In farbenprächtigster Tonmalerei zaubert er uns eine unendliche Fülle verschiedenartiger Bilder vor Augen, zartduftige, humorvolle, kokette, glühend leidenschaftliche, sinnig gemütvolle, schlicht fromme oder tiefsinnig philosophische — allen wird seine Proteusnatur mit gleicher Meisterschaft gerecht.

Was nun die rein musikalische Seite Wolfscher Lyrik betrifft, so fällt uns die gleiche Vielseitigkeit auf. Wolf wußte alle modernen Errungenschaften der musikalischen Gestaltung zu verwerten, und wo es am Platze war, auch auf Vergangenes zurückzugreifen, alte und neue Elemente miteinander zu verbinden. Seine freie, unendlich feinfühlige Anwendung der Chromatik erweiterte, verfeinerte und vertiefte die Tonsprache um ein Wesentliches und steigerte dabei die kernige Wirkung der schlichten Diatonik, wo diese der Chromatik gegenübertritt, ein Kontrast, den Wolf mit sicherem Gefühl beherrschte. Eine ebenso wichtige Rolle spielt die Wahl der Tonart und Stimmlage, welche so vollständig seiner innersten Überzeugung angepaßt war, daß ein Transponieren seiner Lieder ihm wie ein Zerstören derselben erschienen wäre. Auch die modernen Erweiterungen des Tonalitätsbegriffes, besonders die Zulassung der Terzverwandtschaften zur Modulation benützte Wolf, um den Tonsatz plastischer zu gestalten, vor allem aber charakterisierte er durch das Motiv, nicht allein durch die Harmonik, und der symphonische Zug seiner Zeit ist in vielen seiner Lieder unverkennbar. „Er ist Sinfoniker in dem Sinne, wie jeder musikbedeutende Jungdeutsche nach

Wagner und Brahms Sinfoniker ist. Er lauscht den zarten Melodieverschlingungen thematischen Inhalts, er mischt die rhythmischen Linien zu einer neuen Einheit, er bringt die Untertöne der orchestralen Bilder auch in dem kleinsten Miniaturlied zum Ausdruck*)."

Die einzig und allein nach Wahrheit des Ausdrucks ringende Deklamation fand ihr Gegenstück in dem Klavierpart, welcher von jedem überflüssigen, nur dekorativen Beiwerk befreit, in gleich scharfer Beziehung zu dem Gedankengange des Dichters steht. Der Klavierpart hat aufgehört „Begleitung" zu sein; in Wolfs Liedern wirken Klavier und Singstimme als zwei durchaus selbständige, aber in engster Beziehung zueinander stehende künstlerische Faktoren, deren jeder für sich allein unverständlich wäre, deren Vereinigung erst das Kunstwerk erzeugt.

Wolfs Kunst ist zu feinnervig, zu sensitiv, als daß sie den Geist der breiten Volksschichten befriedigen könnte. Sie wird stets nur das Eigentum der Gebildeten bleiben, diese aber werden sie festhalten als ein kostbares Gut. Wer sich in Wolfs Eigenart hineingelebt, wird sie immer höher schätzen und wärmer lieben lernen, denn in seinen Schöpfungen liegt der ganze Adel einer durch und durch reinen, von künstlerischer Wahrheit und Größe erfüllten Seele, und die Weihe dieser Kunst wird ihre Segnungen von Generation auf Generation vererben — sie ist unsterblich.

Hugo Wolf entstammte einer biederen, schlichten Handwerkerfamilie, welche schon drei Generationen lang in dem kleinen Städtchen Windischgraz in Südsteiermark ansässig war. Der Urgroßvater Hugos hatte die Lederei betrieben, und der Vater unseres Meisters, Philipp Wolf, ererbte mit diesem Gewerbe einen bescheidenen Wohlstand, den er durch eigenen Fleiß vermehrte, bis 1867 eine Feuersbrunst den größten Teil seiner Habe zerstörte. Philipp Wolf, als Vater von acht kleinen Kindern, deren gute Erziehung ihm sehr am Herzen lag, konnte das Verlorene nicht mehr in gleichem Maße zurückgewinnen, und die Sorgen, welche mit diesem Unglücke

*) Dr. Wilhelm Kleefeld, Hugo Wolf.

ihren Anfang nahmen, durchzogen auch das ganze, kurze Leben Hugo Wolfs. Er war das vierte Kind der Ehe Philipps mit Katharina Nußbaumer aus Malborghet in Kärnten, und wurde am 13. März 1860 in Windischgraz geboren. Das große musikalische Talent, welches in ihm schlummerte, wurde im Elternhause frühzeitig geweckt und sorgfältig gepflegt, denn der Vater war selbst musikalisch hochbegabt und hätte in seiner Jugend wohl viel lieber das Handwerkszeug mit der Geige vertauscht. Umso merkwürdiger berührt es uns, daß Philipp Wolf später seinem Sohne, den er selbst in die Musik eingeführt hatte, nicht gestatten wollte, diese zu seinem Lebensberufe zu erwählen. Die Musik galt dem tüchtigen Lederermeister eben nur als Vergnügen nach getaner Arbeit, doch bildete sie seine liebste Erholung und fast jeden Abend entzückte er die Seinen durch sein Geigen- oder Klavierspiel. Am nachhaltigsten nahmen solche, der Musik gewidmete Stunden die Seele des kleinen Hugo gefangen, und seine größte Freude war es, den Melodien des Vaters zu lauschen. Bald aber wußte er selbst den Bogen zu führen, seine kleinen Hände fühlten sich auch auf dem Klavier heimisch, und ein unendlich feines Gehör ließ ihn schon aus der Ferne jeden Ton und jeden Akkord richtig erkennen. Der musikverständige Schullehrer Sebastian Weixler erteilte ihm besonderen Klavierunterricht und im Elternhause fand sich ein kleines Orchester zusammen, in welchem Hugo die zweite Geige spielte. Meist war es aber nur Salon- und Opernmusik, die hier aufgeführt wurde, und so ist es wohl selbstverständlich, daß Hugos erste Kompositionsversuche sich innerhalb dieser Grenzen bewegen mußten.

Hugo Wolf war kein Durchschnittsknabe, seinem stillen, in sich gekehrten Wesen sagte das Spiel mit anderen Kindern nicht zu, lieber streifte er in Wald und Feld umher und ließ träumerisch das geheimnisvolle Walten der Natur auf sich wirken. Als er das zehnte Lebensjahr erreicht hatte, brachte ihn sein Vater nach Graz an das Gymnasium, doch wollte es mit dem Studium dort absolut nicht gehen, und schon nach dem ersten Semester mußte er austreten. Der Vater ließ sich

durch diesen Mißerfolg nicht zurückschrecken und im Herbst 1871 sollte Hugo in dem Benediktinerstift St. Paul im Lavanttale seine Studien fortsetzen. Die ersten zwei Klassen absolvierte er dort schlecht und recht, doch gelang es ihm durch seine Musik das Wohlwollen der Patres, besonders seines Präfekten P. Sales Pirc zu erlangen. Wolfs verdienstvoller Biograph Dr. Ernst Decsey, der im Sommer 1902 das Stift St. Paul besuchte, um über die Studienjahre des Meisters Näheres zu erfahren, traf P. Sales selbst noch an und schildert dessen Erinnerungen an Hugo Wolf folgendermaßen: „Ja ist er denn wirklich ein so großer, berühmter Mann geworden ... unser kleiner, lieber Hugo? ... Damals wie er zu uns gekommen ist, war er ein biederer, frischer Bursch und beliebt bei den Kameraden. Und ein Musikus! Wie oft hat er mir mit seinem lieben Klavierspiel die Grillen vertrieben. Ja, der war nur für die Musik. Sonst, fürs Studium hat er nie einen rechten Löffel gehabt, höchstens Geschichte, daß sie ihn interessiert hat." P. Sales, der es mit Hugo so gut meinte, hatte schließlich selbst dem Vater raten müssen, den Knaben in ein anderes, weniger strenges Gymnasium zu geben. Hugo wanderte nun nach Marburg a.d. Drau und absolvierte am dortigen Gymnasium mit Mühe noch die dritte Klasse. Als er jedoch in der vierten Klasse in keinem einzigen Lehrgegenstand mehr entsprach, mußte er auch diese Anstalt auf Nimmerwiedersehen verlassen. Das traurige Resultat seiner Studienjahre beruhte gewiß nicht auf Mangel an Verstand oder Begabung, doch war Hugos ganzes Sein und Denken schon so unbezwinglich von dem Zauber der Musik erfüllt, daß diese innere Stimme alles andere übertönte. In einem offenherzigen Briefe bat er nun seinen Vater, das Studium der Mittelschule aufgeben und sich ganz der Musik widmen zu dürfen. Philipp Wolf fühlte sich insgeheim durch diese, seinen eigenen Jugendträumen so verwandte Neigung des Sohnes eher geschmeichelt, wies aber das Ansinnen desselben scheinbar verächtlich zurück. Hugo, der seine Eltern zärtlich liebte, versuchte es, sich dem väterlichen Willen zu beugen, doch lehnte sich seine ganze Natur gegen die Erlernung eines Handwerks auf. Schließlich

errang er 1875 doch die Einwilligung seines Vaters, am Konservatorium in Wien Musik zu studieren, und schon in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes erschütterten mächtige musikalische Eindrücke sein empfängliches Gemüt. Am 22. November 1875 wohnte Wolf der ersten Tannhäuseraufführung bei, und die Musik Richard Wagners sollte einen tiefen, für sein Leben ausschlaggebenden Einfluß auf sein ganzes weiteres Denken, Fühlen und Schaffen nehmen. Die wunderbaren, klangreichen Effekte, welche Wagners Instrumentierungskunst zu erzielen wußte, die glühende, verzehrende Liebe und das dämonische Feuer der Leidenschaft, welche seine Werke erfüllen und Nerven und Sinne der Zuhörer erzittern machen, all die scharfen Kontraste der einzelnen Leitmotive, mit welchen Wagner die Charakteristik der handelnden Personen belebt und in das richtige Verhältnis zwischen Licht und Schatten setzt, der ganze sinnverwirrende und schwindelerregende Reiz Wagnerscher Musik stürmte mit elementarer Gewalt auf den Jüngling ein. In wilder Begeisterung teilte er den frenetischen Jubel, mit welchem die deutsche Jugend die großartige Umgestaltung der dramatischen Musik begrüßte, die alles Bestehende mit vulkanischer Kraft zu vernichten drohte und die Oper in neue, ungekannte Bahnen drängte, sie auf urdeutschen Boden verpflanzend und zum Musikdrama erhebend. Nun eröffnete sich Hugo Wolf eine neue Welt, nun wußte er, welche unendliche Zauberkraft die Musik in sich berge, welchem Ziele er zustreben müsse. „Ich bin Wagnerianer geworden", sagte er — und in diesen vier Worten lag für ihn der Inbegriff des höchsten Glückes, der unbegrenzten Verehrung, ja fast Anbetung, die er dem gewaltigen großen Meister als Musiker, ebenso wie als Mensch entgegenbrachte.

Es scheint, daß Hugo Wolfs unbotmäßiger, gegen jeden Zwang revoltierender Charakter sich einem Schulstudium überhaupt nicht beugen konnte, denn auch am Wiener Konservatorium litt es ihn nicht länger als zwei Jahre, und er wurde „wegen Disziplinarvergehens" entlassen. Dieses Ereignis bildete den wichtigsten Wendepunkt seines Lebens,

denn nun stand er, da ihm alle Türen verschlossen waren, als 17jähriger Jüngling nur auf sich selbst angewiesen, allein der Verwirklichung seiner Ideale gegenüber. Und was für manchen anderen verhängnisvoll geworden wäre, ihm und seiner Kunst schlug es zum Heile aus. Frei von allen Fesseln lebte er nun ganz seinem schier unerschöpflichen Wissensdurste, und suchte den Weg zum Lichte, zur Erkenntnis nicht in systematischem Studium, sondern im unermüdlich rastlosen Lernen alles dessen, was sich ihm zufällig bot und seinen Geist eben am meisten beschäftigte. Hatte er irgend einen Zweig des Wissens erfaßt, so geschah es mit glühendem Enthusiasmus, und er ruhte nicht eher, als bis er sich ihn vollständig zu eigen gemacht hatte. So begann er sich mit Feuereifer in die Literatur zu versenken, diejenigen Dichter herausgreifend, die seinem eigenen Wesen am nächsten verwandt waren und in seiner Seele ihren Widerhall fanden. Er besaß selbst ein so reiches und feines poetisches Empfinden, daß er mit instinktivem Verständnis sich stets nur an Gutem und Edlem erbaute. Mörike, Eichendorff, Kleist, Goethe und später Gottfried Keller, Heyse, Geibel, Ibsen und Sudermann bildeten der Reihe nach den Mittelpunkt seiner Begeisterung. Mit dem gleichen Interesse vertiefte er sich in die Philosophen, bewunderte Schopenhauer und Nietzsche, fand jedoch auch Freude an den humoristischen und satirischen Schriften Dickens', Marc Twains und an den gemütvollen Schilderungen Walter Scotts. Auf diese Weise erwarb er sich ein reiches Wissen, und noch eingehender und intensiver arbeitete er auf seinem ureigensten Gebiete, der Musik. Er wurde nicht müde, in der Hofbibliothek, oder bei seinen Freunden die Werke großer Meister zu studieren, und begeisterte sich an Bach, Beethoven und Berlioz. Schumann verehrte er zumeist in seinen Liedern, aber auch Opernkomponisten wie Marschner, Bizet und sogar Mascagni zogen ihn an. In rastlosem Fleiße hatte Wolf sich nach und nach die nötigen theoretischen Kenntnisse angeeignet und sich zu einem tüchtigen, poetisch empfindenden Klavierspieler herangebildet, dem jedoch jedes Virtuosentum

ferne lag. So reifte allmählich, was von Jugend auf nach Gestaltung in ihm rang, sein eigenes musikalisches Schaffen. Wohl am meisten hatte hiezu das eifrige Studium der Partituren Wagners beigetragen. Indem Wolf sich die Motive an der Hand des Textbuches unauslöschlich einprägte, legte er den Grund zu einer neuen, von Wagners dramatischem Stil beeinflußten Behandlung der Textworte im Liede, durch die er später auf eigene individuelle Weise die Ausdruckskraft des Liedes heben und steigern sollte.

Diese Zeit seiner Selbsterziehung war eine Zeit grausamster materieller Entbehrung. Nur spärlich waren die Unterstützungen, welche ihm aus dem Elternhause zuflossen, und kärglich genug der Verdienst, den er sich durch Klavierunterricht zu erwerben vermochte. Überdies wollte es sein Mißgeschick, daß er stets untalentierte Schüler zu unterrichten hatte und sich durch sein ungeschliffenes, ungeduldiges Wesen auch diese einzige Einnahmsquelle oft wieder verscherzte. So hatte er mit der bittersten Armut zu kämpfen, und doch hungerte er lieber, als daß er die materielle Hilfe seiner Freunde in Anspruch genommen hätte.

Schon während der Konservatoriumszeit hatte Wolf begonnen, sich mit der Liedkomposition zu beschäftigen; so stammen „Morgentau", „Wanderlied" u. a., welche bereits in manchen charakteristischen Wendungen den späteren Meister verraten, aus dem Jahre 1877. Im folgenden Jahre komponierte er fast ausschließlich Lieder, und neben vielem Unfertigen und Unreifen findet sich auch prächtig Gelungenes wie „Spinnerin" und „Vöglein". Im Jahre 1881 schrieb Wolf „Sechs geistliche Lieder" von Eichendorff für a cappella Chor, die uns schon ganz modern anmuten. Im November desselben Jahres erhielt er durch die Vermittlung seines wohlwollenden Freundes Adalbert von Goldschmidt eine erste fixe Anstellung als zweiter Kapellmeister der Oper in Salzburg. Aber auch dort litt es ihn nur ein paar Monate, er war zu sehr Idealist, um sich in das schier Handwerksmäßige des Rolleneinstudierens und Probehaltens hineinzufinden. Schon Anfang 1882 kehrte er nach seinem geliebten

Wien und zu seiner gewohnten Lebensweise zurück. In diesem Jahre entstanden die beiden innigen und sanglichen „Wiegenlieder“ (Reinick) und das reizende „Mausfallensprüchlein“, welches mit so realistischer Leichtigkeit das Huschen des Mäusleins nachahmt und zum ersten Male Wolfs köstlichen Humor zeigt.

Im Jahre 1884 legten sich nun wieder wohlmeinende Freunde ins Mittel, um Wolfs mißliche Lebensverhältnisse zu bessern, und verschafften ihm die freigewordene Stelle eines Musikkritikers bei dem „Wiener Salonblatte“. Fast wie eine Ironie des Schicksals mutet es uns an, daß gerade dieser, jedem Formen- und Scheinwesen abholde junge Musiker, der vor der härtesten Aussprache der Wahrheit niemals zurückschreckte, Mitarbeiter eines von Aristokratenluft und -duft durchtränkten Blattes werden sollte. Wolf kümmerte sich aber nicht im entferntesten um die blaublütige Tendenz seiner Zeitung. Mit gerechter, aber auch unbarmherziger Feder führte er seine Sonntagskritiken ins Treffen, geißelte oft mit beißendem Hohn die vielen Mißstände, die seit einer langen Reihe von Jahren dem Wiener Musikleben anhafteten, und machte sich dadurch ungezählte Feinde. Trotzdem fielen seine Artikel nicht ganz auf unfruchtbaren Boden, zum mindesten trugen sie dazu bei, seinen Namen in Wien bekannt zu machen. Man hielt ihn vielleicht für einen Narren in seiner überschwenglichen Wagnerschwärmerei, in seinen ausfälligen Angriffen gegen Brahms und seinen Lobpreisungen für Anton Bruckner, aber man dachte über das Gelesene nach. Auch dürfte ihm seine große, sich nie verleugnende Verehrung der Klassiker manches Herz gewonnen haben. So ging er unbeirrt seinen Weg und aus den vier Jahren seiner Kritikerlaufbahn hat er uns manches goldene Samenkörnlein gesunder und richtiger Beurteilung hinterlassen, das sich inzwischen, zur Ehre des Meisters, in reife Frucht verwandelt hat.

Als Kritiker verfügte Wolf wohl über ein gesichertes Einkommen, doch war dasselbe so gering, daß es für seine, wenn auch bescheidenen Bedürfnisse nicht ausreichte und den

Sorgen kein Ende bereitete. Vergebens suchte er nach einem Verleger, um seine Kompositionen zu verwerten, er bekam nur abschlägige Antworten, und auch alle Versuche, eines oder das andere seiner Instrumentalwerke, vor allem seinen Liebling, die symphonische Dichtung „Penthesilea" (nach Kleist) zur Aufführung zu bringen, scheiterten. So gab es nichts als bittere Enttäuschungen, und die einzigen Lichtblicke seines damaligen Lebens bildeten die Sommermonate, die er bei seiner verheirateten Schwester, erst in Gstatt bei Öblarn, dann in Murau verbrachte. Als leidenschaftlicher Freund der Natur liebte er es, in ihr „Wunderreich" einzudringen. Schrieb er doch selbst in das Salonblatt zum Abschluß der Konzertsaison am 13. April 1884: „... Die wiedererwachende Natur lockt jetzt mit weit kräftigerem Zauber die Enthusiasten in ihr Wunderreich, als die schönste Musik in den dumpfen Konzertsaal. Der Gesang der Vögel, das Summen der Käfer, munteres Wellengemurmel, das leise Getön lauer Frühlingslüfte, all das geheimnisvolle Regen und Weben der neugeschmückten Erde — welch' himmlische Musik! ... das aufmerksame Ohr hört da die wundervollsten Symphonien, Lieder und Chöre, wie sie kein Mensch noch nachgedichtet."

Im Mai 1887 gab Wolf seine Tätigkeit als Musikkritiker auf; der plötzliche Tod seines geliebten Vaters rief ihn nach Windischgraz, und vom tiefsten Schmerze gebeugt, kehrte er später nach Wien zurück. Bald darauf griff ein zweites Ereignis umgestaltend in sein Leben ein — die Drucklegung seiner ersten beiden Liederhefte im Herbst 1887 bei der Firma Em. Wetzler in Wien. In diesen beiden Heften: „Sechs Lieder für eine Frauenstimme und Klavier" und „Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte" vereinigte Wolf zwölf der besten seiner bisher entstandenen Lieder. Es sind dies im ersten Heft: „Morgentau", „Das Vöglein", „Die Spinnerin", „Wiegenlied im Sommer", „Wiegenlied im Winter" und „Mausfallensprüchlein"; das zweite Heft enthält

„Wächterlied auf der Wartburg", „Der König bei der Krönung", „Biterolf", drei Lieder die sich in breiten, schönen Harmoniefolgen in getragenen Akkorden bewegen, aus welchen die eindringliche Deklamation der Melodie feierlich und kraftvoll herausklingt. Auch die anderen drei Lieder: „Wanderers Nachtlied", „Zur Ruh", und vor allem die schwungvolle „Beherzigung" (Goethe) sind sehr bemerkenswert. Endlich war der Verleger gefunden, dank der verborgenen Nachhilfe der Freunde des jungen Komponisten, und durch diesen ersten Erfolg übermächtig gehoben, begann nun ein freudiges, unermüdliches Schaffen, eine Zeit der reichsten, schier unerschöpflichen Liedproduktion. Die schwersten Jahre des Ringens und Kämpfens waren nun vorbei, denn obwohl auch ferner noch Sorgen und Entbehrungen Hugo Wolf begleiteten, so hatte er jetzt in der inneren Befriedigung und unversiegbaren Freude künstlerischen Schaffens den reichsten Trost und den schönsten Lohn gefunden. Seiner sinnenden Natur war schon von Kindheit an die Einsamkeit Bedürfnis, später streifte er oft tagelang mit dem geliebten Mörikebüchlein als einzigen Begleiter in Wald und Flur umher, und jetzt, als alles in ihm zu singen und klingen begann, jetzt suchte er um so mehr die Weltabgeschiedenheit auf. Er vergrub sich in die jeweilig leerstehenden Sommer- oder Winterwohnungen seiner Freunde, um in ungestörter Einsamkeit die ihn überwältigenden Stimmen seiner Phantasie hervorquellen zu lassen. Den Band seines Lieblingsdichters in der Hand vertiefte er sich so lange in dessen poetischen Inhalt, bis ihm derselbe „zu Musik" wurde, und alles um sich vergessend, ruhte er nicht eher, als bis in seinem Innern das Wort dem Ton vermählt war. Und stand das Lied dann fertig vor seinem geistigen Auge, schrieb er es in einem Zuge nieder, ohne mehr daran zu ändern oder zu bessern. Diese überaus leichte und freudige Art des Schaffens erinnert uns in gewisser Beziehung an Franz Schubert, und ebenso wie jener kannte auch Wolf keine größere Freude, als seine Schöpfungen im Freundeskreise vorzutragen. Die gleichmäßig ruhige, gesunde Heiterkeit seines großen Vorgängers

war jedoch dem modernen Meister als echtem Kinde seiner Zeit durchaus fremd — nervös bis in die Fingerspitzen, leicht erregbar bis zur Ekstase und ebenso schnell gekränkt und beleidigt, war Wolf den schroffsten Stimmungswechseln unterworfen. Die Zeiten der Liedkomposition jedoch gehörten zu den schönsten seines Lebens, denn in naiv glücklicher Bewunderung staunte er seine eigene Schaffenskraft an und schrieb oft in überschäumender Laune an seine Freunde manch begeistertes Wort darüber. Ein idyllisches Arbeitsplätzchen fand Wolf im Winter 1887/88 in dem Landhaus seines Freundes Dr. Heinrich Werner in Perchtoldsdorf bei Wien. Diesem Aufenthalt verdanken wir 44 der schönen Mörikelieder. Fast mit Gewalt brachen diese Lieder aus ihm hervor, an manchem Tag schuf er bis zu drei Lieder, und berichtete darüber an seine Freunde in jubelnder Ausgelassenheit, z. B. „Ich bin so überglücklich, wie ein überglücklicher König. Wieder ist mir ein neues Lied gelungen. Schatzerl, wenn's das hörst, holt Dich vor Vergnügen der Teufel", oder „Heute sind mir zwei neue Lieder eingefallen, von denen das eine so schauerlich seltsam klingt, daß mir ganz bange davor wird. So was war noch nicht da. Gott stehe den armen Leuten bei, die das einmal hören werden", und nach der Komposition des „Ersten Liebesliedes eines Mädchens" schreibt er „Gegen dieses Lied ist alles Vorhergegangene Kinderspiel. Die Musik ist von so schlagender Charakteristik, dabei von einer Intensität, die das Nervensystem eines Marmorblockes zerreißen könnte"*).

Nach dreimonatlicher ununterbrochener regster Tätigkeit verlangte der rastlos arbeitende Geist jedoch nach Ruhe. Wolf benützte die Sommermonate zur Erholung und genoß schließlich im Herbst in der Villa seines Freundes Friedrich Eckstein in Unterach am Attersee eine zweite glückliche Arbeitszeit, in welcher der Mörikezyklus (53 Lieder) seine Vollendung erreichte und 12 Eichendorfflieder entstanden.

Mörike, dieser fast vergessene, ja kaum gekannte lyrische Dichter der Nachgoetheschen Epoche verdankt Wolf ein

*) Dr. Ernst Decsey, Hugo Wolf.

wohlverdientes Wiederaufleben seines dichterischen Ruhmes. Mörikes 1838 erschienenes Bändchen „Gedichte" umfaßt ein weites Gebiet menschlichen Gemütslebens, schlichtes religiöses Empfinden neben köstlich derbem Humor, traulich innige zarte Liebe neben kräftiger Leidenschaft, düstere, fast dämonische Tragik neben romantischer Naturpoesie — überall Ursprünglichkeit der Beobachtung, wahrheitsgetreue Lebensschilderung und poetische Empfindung. Darum mußte der Dichter in einer so vielseitigen, leicht entzündlichen und ähnlich veranlagten Natur die höchste Schaffenslust erwecken, und Wolfs Sinnen und Trachten ging dahin, die ihm verwandte Dichterindividualität ganz und voll in sich aufzunehmen und musikalisch wiederzugeben. Jahrelang hatte er sich in seinen Lieblingsdichter hineingelebt, die zartesten und feinsten Züge jedes einzelnen Gedichtes liebevoll verfolgt, jedes Wort sich zu eigen gemacht, dann stand aber auch das musikalische Bild bis ins kleinste Detail fertig vor seiner Seele und brach mit elementarer Gewalt aus ihm hervor. Und ebenso treu und wahr empfunden wie die Dichtung ist die Musik, gleichviel ob sie scherzt, lacht, weint oder betet, ob sie volkstümlich oder kunstvoll ist, es spricht der Dichter noch einmal durch den Mund des Musikers in doppelt lebendiger und beredter Sprache.

Die 53 Mörikegedichte, die Wolf komponierte, gehören zu seinen sanglichsten und faßlichsten Schöpfungen. Allerdings verdient er in mancher Beziehung den so oft gegen ihn erhobenen Vorwurf, daß seine Lieder nicht sanglich, nicht melodiös seien. Groß angelegte, weit gespannte Melodien vertragen sich eben nur in seltenen Fällen mit der unbedingten, oft schroffen Wahrheitstreue seiner Schilderungen und der feinen Detailmalerei, welche besonders charakteristisch in diesem Liederzyklus zutage tritt. Aber dort, wo der poetische Vorwurf traumverlorene, mystische Seelenstimmungen andeutet, dort entfaltet auch Wolf die reichsten Schätze warmer, klangvoll schöner Melodik. Eines der edelsten Beispiele hiefür ist „Verborgenheit". Über diesem wundervollen Lied mit seiner einfach erhabenen Sprache liegt

ein weihevoller Zauber; es ist das unbekannte, tiefe Weh eines einsamen Herzens, das sein Leid „allein" tragen will und in der Verborgenheit die milde Sonne der Freude findet — Stimmungen, welche der Dichter nur andeutet, die Musik aber in edler Verklärung ausspricht. „An eine Äolsharfe" schließt sich der „Verborgenheit" würdig an. Zu der rezitativischen Anfangsmelodie, der Aufforderung an die Harfe „Geheimnisvolles Saitenspiel fang' an", klingt in der Begleitung schon das spätere Harfenmotiv an, welches in dem eigentlichen Liede die edle, getragene Melodie umspielt. Aufsteigende Triolengänge und silberhelle Akkorde in hohen Tonlagen kennzeichnen das süße, leise Vibrieren der im Winde erklingenden Äolsharfe, welches in einem zwölftaktigen Nachspiel allmählich pppp ausklingt. Ebenso stimmungsvoll, schlicht und einfach muten uns die Lieder geistlichen Inhalts aus diesem Zyklus an, welche echte Frömmigkeit und freie Menschlichkeit atmen, das innigfromme, gläubig empfundene „Gebet" und das in seiner heilig weihevollen Stimmung rührende Lied „Schlafendes Jesukind", in dessen Schlußworten „Sohn der Jungfrau, Himmelskind" die ganze Eigenart der Empfindung Wolfs zutage tritt — es ist ein traumverlorenes Entschweben in die Himmelshöhen. Sehr interessant durch die so unendlich ausdrucksvolle Deklamation sind die beiden Lieder „Auf eine Christblume", deren erstes durch die romantischen Elfenklänge einen träumerisch mystischen Abschluß gewinnt. Fast wie ein Gebet klingt auch die rührende Bitte des „Genesenen an die Hoffnung", und in dem schönen Liede „In der Frühe" malt uns Wolf in satten Farben das Erwachen der Hoffnung in der Menschenbrust mit dem ersten Morgenlichte, nach banger, qualerfüllter Nacht. In majestätischer Ruhe hingegen schwebt der „Gesang Weylas" über den klangvoll dahingleitenden Harfenarpeggien, und ernste Stimmung liegt in dem hochinteressanten Lied „Auf ein altes Bild". Anklänge an Schumanns zartromantische Empfindung finden wir in dem duftigen, in seinem reichen Harmoniewechsel die Erlebnisse des Elfchens so ausdrucksvoll schildernden „Elfen-

lied" und in dem luftig leichten Liede „Nixe Binsefuß", das in seiner glitzernden Chromatik das Treiben der Nixe in dem kalten Mondlicht trefflich charakterisiert. Reizende Klangbilder bringt uns „Der Knabe und das Immelein"; den zarten, hohen Trillern und Sechzehntelfiguren der Begleitung, welche das Sumsen und Summen des Immchens allerliebst nachahmen, steht die tiefinnige, hingebende Melodie des Schlußsatzes „Nichts Lieblicheres auf Erden, als wenn man herzt und küßt" wirkungsvoll gegenüber. Lieblich und graziös sind auch „Der Citronenfalter" und „Der Gärtner", welch letzterer zu den beliebtesten und bekanntesten Konzertstücken gehört. In dem bunten Gewande des witzigen Humoristikers tritt uns Wolf in der flotten Lustspielszene „Der Abschied" und in der bizarren Parodie „Bei einer Trauung" entgegen. Heitere Klänge bringt auch das kernige Lied „Der Tambour" mit seinen prächtigen Tonmalereien; fast volkstümlich, schlicht und einfach, entzückend in seiner naturfrischen Auffassung ist „Die Fußreise", ein rechtes, echtes Wanderlied. Ferner gehören Lieder wie das wild geniale „Erstes Liebeslied eines Mädchens" oder „Das verlassene Mägdlein" mit seiner feinen Stimmungsmalerei zu den interessantesten Stücken des Mörikebandes. In dem „Feuerreiter" kommt nun vollends die ganze dämonische Kraft Wolfscher Auffassung zum Durchbruch. In dieser Schöpfung, die zu seinen großartigsten zählt, ist jeder Ton Leben und Bewegung in dramatisch-grausiger und phantastisch-romantischer Tonmalerei. Mit packender Realistik begleitet das Läuten der Feuerglocke das ganze erschütternde Drama. In dem geheimnisvollen, unheilkündenden Stimmungsbilde klingt es zuerst angsterfüllt, dann verzweifelt schrill, gellend im fortissimo, das Wüten des feindlichen Elementes andeutend, um schließlich, als nichts mehr zu retten ist, allmählich zu verstummen. Aber noch einmal rührt sich die Glocke, nur mehr dumpf und mystisch — die Ruhe des Todes ist eingetreten. Die große fast orchestrale Wirkung dieses außergewöhnlich farbenreichen Tongemäldes kam nun erst zur vollsten Geltung, als

Wolf sich entschloß, das Werk zu instrumentieren, und es ist wohl begreiflich, daß der „Feuerreiter" als Chorwerk mit Orchesterbegleitung spontanen Erfolg errang, und das Publikum, welches dem Meister bisher fremd und gleichgültig gegenübergestanden war, mit einem Schlage erwärmte und begeisterte.

Bei der Komposition seiner Eichendorfflieder knüpfte Wolf bewußt an Schumann an, nicht um letzteren nachzuahmen oder zu verbessern, sondern in dem Bestreben, der Charakteristik des Dichters jene Züge einzuverleiben, die Schumanns Lieder unberücksichtigt ließen. Wolfs durchaus realistisch veranlagte Natur fühlte sich gerade von jenen Liedern Eichendorffs am meisten angezogen, die Schumann nicht komponiert hatte, und während wir in des letzteren Liedern den romantischen Zauber Eichendorffscher Dichtung bewundern, führt uns Wolf des Dichters volkstümlich kräftige Realistik in treffender Charakterisierung und leuchtender Farbenpracht vor Augen. Gesunder, frischer Humor lacht uns aus den Liedern „Der Schreckenberger" und „Der Glücksritter" an, in bizarren Klängen zeichnet Wolf das Bildnis der „Zigeunerin", und ebenso prägnant im Ausdruck ist das Motiv, welches den fahrenden Spielmann charakterisiert und das ganze Lied „Der Musikant" durchzieht. Zu einem effektvollen Tongemälde verbindet sich in „Seemanns Abschied" das wilde Wogen und Branden des Meeres mit der trotzig übermütigen Stimmung des Seemanns, welcher seinem treulosen Liebchen einen schaurigen Abschiedsgruß zuruft und die auf dem Lande zurückbleibenden Landsknechte und Musketiere in kecker Abenteuerlust ob ihrer Faulheit verhöhnt.

Ende Oktober 1888 nach Wien zurückgekehrt, wandte sich Wolf ausschließlich der Goetheschen Lyrik zu, schrieb in echter, wahrer Goethebegeisterung 13 Lieder, und nachdem er zu ungestörtem Schaffen nach Döbling in das Köchertsche Haus geflüchtet war, folgten die weiteren 37 Lieder des Goethebandes.

Durchdrungen von der Größe und Erhabenheit der Gedichte unseres Altmeisters, suchte Wolf in deren innerstes

Wesen einzudringen und sie einheitlich, wie sie entstanden waren, in einem Zuge musikalisch wiederzugeben, in der richtigen Erkenntnis, daß er nur auf diese Weise den unsterblichen Worten eines Goethe in Tönen gerecht zu werden vermöge. Darum tragen die Harfnerlieder und Mignonlieder, die Schenkenbuchgesänge und der Suleikazyklus ein so durch und durch einheitliches Gepräge. Die ersten Gedichte Goethes, welche den Sinn unseres Meisters mächtig gefangen nahmen, waren die Gesänge aus Wilhelm Meister, die düster schwermütigen Lieder des Harfners und die süßen, leidenschaftlichen Gesänge Mignons. Er komponierte sie nur wenige Wochen nach Vollendung des Mörikebandes. Es war ein großes Wagnis, das tiefernste Seelengemälde eines unglücklichen Menschenlebens, welches Goethe in den Harfnerliedern entrollt und Schubert in seiner edlen, reinen, ergreifenden Sprache bereits scheinbar unübertrefflich wiedergegeben hatte, nun in neuer, moderner Auffassung nochmals erstehen zu lassen. Schuberts Harfnerlieder werden auch gewiß an idealer Empfindung und klassischer Schönheit in ihrer Art unübertrefflich bleiben, Wolf jedoch rückt uns die Greisengestalt des Harfners menschlich näher, und indem er das Idealrührende von ihr abstreift, führt er sie uns in ihrer herben Schuld klar und lebenswahr vor Augen. In seiner Musik hören wir nicht nur die Trauer der Einsamkeit, die verschämte Bitte des alten Bettlers um Nahrung, in immer leidenschaftlicher werdender Steigerung fühlen wir die rächende Hand des Schicksals und den ohnmächtigen, allmählich zum Wahnsinn führenden Groll des Sünders gegen die Himmelsmächte „Ihr führt ins Leben uns hinein, Ihr laßt den Armen schuldig werden, Dann überlaßt ihr ihn der Pein".

Dasselbe wie von den Harfnergesängen läßt sich auch von den Mignonliedern sagen, die, von so vielen großen Meistern komponiert, uns durch Wolf wieder in ganz neuem Lichte erscheinen. Die zarte, traumhafte Auffassung seiner Vorgänger macht bei Wolf einer realeren, lebensvolleren, direkt aus den Charakteren und Bildern des Romans geschöpften Platz, jedes Wort und jeder Ton der drei Gesänge „Heiß

mich nicht reden", „Nur wer die Sehnsucht kennt" und „So laßt mich scheinen" trägt das Gepräge der inneren Wahrheit. Es sind Herzenstöne einer warm und tiefempfindenden Menschenseele, welche schwer an ihrem seltsamen Schicksal und selbstauferlegten Geheimnis trägt, dabei voll klanglicher Schönheit und edlem Ebenmaße. Am deutlichsten macht sich Wolfs Auffassung in dem herrlichen Gesange „Kennst Du das Land" fühlbar. Hier verschwindet die traumhafte Vision des noch unfertigen Kindes; aus diesem Liede spricht das ganze stürmische Verlangen einer zur Liebe erwachten Frauenseele, welche sich in Sehnsucht nach den Stätten ihrer Kindheit und in Liebe für den hochherzigen Beschützer verzehrt und diese Empfindungen mit der Beweglichkeit des Ausdrucks und dem lebendigen Feuer eines südländischen Temperaments schildert. Jede der drei Strophen enthält ein in sich abgeschlossenes Stimmungsbild, mit Meisterhand jedoch sind sie einheitlich zusammengefaßt, in immer leidenschaftlicherer Steigerung, bis der letzte Ruf „O Vater laß uns ziehn" wie verheißungsvoll verklärt pp ausklingt.

Die sonnige Heiterkeit pulsierenden Lebens, welche den Tod als schönsten Abschluß eines glücklichen Daseins preist, verkörpert Goethe in „Anakreons Grab" in kurzen und doch so unendlich vielsagenden Worten und mit gleicher Zartheit und Tiefe der Empfindung spricht Wolf des Dichters Gedanken musikalisch aus.

Unter den Balladen Goethes, die Wolf komponierte, verdient „Der Rattenfänger" um seiner ausgezeichnet prägnanten Charakteristik willen hervorgehoben zu werden. Das Absonderliche des phantastischen, marktschreierischen Rattenfängers, sein zwingender Lockruf an die Ratten ist meisterlich geschildert. Süß und melodiös erklingt dieser Lockruf sobald er sich an die Kinder und später an die Mädchen und Frauen richtet und die Chromatik der Begleitung zu den Worten „Allen wird so liebesbang bei Zaubersaiten und Gesang" wirkt schwül sinnlich. Wie wir schon nach dem ersten Lockruf die Ratten und Wiesel laufen

hörten, so huscht und trippelt in dem Nachspiel die ganze Schar der Gefangenen mit dem Rattenfänger davon, sich allmählich in der Ferne verlierend. Im Gegensatz zu diesem lebendig-romantischen Märchenbild streut uns „Der Frühling übers Jahr" eine reiche Fülle von knospenden Blumen und Blüten von duftigem Kolorit in den Schoß. Den ganzen sonnengoldenen Zauber des Frühlings erschließt uns das kokett-liebliche Motiv, das mit nur geringer Veränderung auch das lieblichste Menschenkind verherrlicht. Als interessante Genrebilder voll köstlichem, manchmal etwas derbem Humor sind „Gutmann und Gutweib", „Ritter Kurts Brautfahrt" mit den zwei hervortretenden Judentypen, das reizende Rokokostückchen „Der Bekehrte", „Die Kophtischen Lieder" und „Der Schäfer" zu nennen. Das Gelegenheitsstück „Epiphanias" mit seinem volkstümlichen Gepräge und seiner gesunden Heiterkeit wird gewiß nie seine Wirkung verfehlen, gleich den von ausgelassener Weinlaune übersprudelnden Liedern „Aus dem Schenkenbuch". Am Schluß des Goethebandes stehen drei Gesänge: „Prometheus", „Ganymed" und „Grenzen der Menschheit", in welchen sich Goethes Worte mit Wolfs musikalischem Genius vielleicht am reifsten und erhabensten vermählen, um uns in dieser Verbindung die größten Weltprobleme — einerseits die Gottesleugnung, andererseits die Verherrlichung der Naturschöne und die hehrste Anbetung der Gottheit — zu offenbaren.

Noch immer wollten sich die ersten Verlagshäuser mit Wolfs Liedern nicht befassen, nur kleine Lokalfirmen übernahmen deren Drucklegung und auch diese nur mit schützenden Garantien seiner Freunde. So erschien 1889 der Mörikeband bei Wetzler, Eichendorff bei C. Lacom und 1890 der Goetheband ebenfalls bei letzterem. Obwohl Hugo Wolf von der allgemeinen Musikwelt noch verkannt und mißachtet war, hatte sich nun doch schon eine kleine, aber erlesene Gemeinde um seine Fahne geschart. Zuerst war es der Wiener Akademische Wagnerverein, der seinen Wert erkannte und in den „Internen Musikabenden" des Vereins Wolfs Lieder

auf das Programm setzte. Vor allem gebührt zwei Männern der Ruhm, als unermüdliche, jedem Angriff trotzende Vorkämpfer für Wolf genannt zu werden, Josef Schalk, der feinsinnige Musiker und Schriftsteller und Ferdinand Jäger, der kraftvolle, unvergleichliche Wagnersänger. Ersterer kämpfte zumeist mit der Feder, letzterer durch die Tat. Jäger begeisterte sich so glühend für Wolfs Lieder und wußte deren poetischen und musikalischen Gehalt so meisterhaft wiederzugeben, daß er wie kein zweiter berufen war, den Zuhörern das Verständnis für diese neue Lyrik zu erschließen. Zu den treuen Freunden und Förderern Wolfs gehörten ferner Ferdinand Löwe, Dr. Edmund Lang und dessen Frau, Marie, Dr. Heinrich Rauchberg, die Familie Köchert, Heinrich Werner, der Schriftsteller Dr. Zweybrück, der vorzügliche Pianist Dr. Heinrich Potpeschnigg und später der Kustos am naturhistorischen Hofmuseum und Dozent an der Wiener Universität Dr. Michael Haberlandt, einer der letzten und besten Freunde Wolfs, der sich ebenfalls in regster Weise durch Aufsätze an der Wolfpropaganda beteiligte. In diesem Kreis opferwilliger, treuer Freunde fühlte er sich glücklich und, den Frauen ferne stehend, fand er den Liebesinhalt seines Lebens nur in der Freundschaft.

Dr. Zweybrück hatte Wolf auf das spanische Liederbuch von Heyse und Geibel und auf die italienischen Übersetzungen von Heyse, Geibel und Leuthold aufmerksam gemacht und daraufhin warf sich Wolf mit gleicher Intensität, wie in den vorhergehenden Schaffensperioden, auf das spanische Liederbuch. Abermals verbrachte er den Winter (1889/90) in Perchtoldsdorf und wieder schrieb er glückselige Briefe, die seinen Freunden von dem Entstehen eines neuen Liederschatzes erzählten. In den 44 geistlichen und weltlichen Gesängen, welche er unter dem Titel „Spanisches Liederbuch" vereinigte, erscheint Wolfs Lyrik wieder in ganz neuem Lichte. Mit dem ihm eigenen divinatorischen Anpassungsvermögen hatte er den spanischen Volkscharakter in seiner religiösen Fanatik, ebenso wie in seiner glutvoll

sinnlichen Erotik so vollkommen erfaßt, daß er spanisches Leben in südlich üppigen, wahrheitsgetreuen Farben zu malen vermochte, ohne eigentlich spezifisch spanische Melodien zu benützen. Schärfe und Feinheit der Charakteristik, Originalität und Reichtum rhythmischer Gestaltung, eine fast vermessene Kühnheit der Harmonik, Tiefe der Auffassung einerseits und pikante Grazie andererseits, erheben diese Gesänge zu den interessantesten Schöpfungen Hugo Wolfs. Allerdings gehören sie auch zu den schwerstverständlichen Werken des Meisters und stellen an die Ausführenden die schwierigsten und zugleich höchsten Anforderungen, daher sie stets nur einem kleinen, erlesenen Kreise wirklichen, ungeteilten Genuß bieten dürften. Dies gilt in erster Linie von den „Geistlichen Gesängen, deren herbe Tonsprache mit ihrer starren, gleichschwebenden Rhythmik in die Tiefen des asketischen Glaubensfanatismus hinabsteigt, um, wie in dem weihevollen „Herr, was trägt der Boden hier" um so überzeugender die Ahnung des Höchsten zu erwecken. Leichter faßlich ist das in seinen Terzengängen charakteristische „Nun wandre, Maria" und „Die Ihr schwebet um diese Palmen", das Wiegenlied der Jungfrau Maria mit dem stimmungsvollen Palmenrauschen und dem eindringlichen Flüstern der besorgten Mutter. Von den leichteren weltlichen Liedern haben sich vor allem „Klinge, klinge, mein Pandero", „In dem Schatten meiner Locken" „Seltsam ist Juanas Weise" und „Mögen alle bösen Zungen" in dem Konzertsaal eingebürgert. Alle die weltlichen Lieder atmen Liebe, nichts als Liebe, bald in schwärmerischer Weichheit, bald in herzloser Koketterie, bald in glühendster Leidenschaft und für jede dieser hundertfältigen Nuancen fand Wolf ein charakteristisches Tonbild oft im Bereich der entlegensten, seltsamsten Harmonien, der bizarrsten Kombinationen oder auch der schroffsten Dissonanzen.

Zu den bevorzugten Dichtern Wolfs gehörte auch Gottfried Keller, dessen Roman „Der grüne Heinrich" er lebhaft bewunderte. Leider führte er seine Absicht, den siebzigsten Geburtstag des Dichters durch die Vertonung einiger seiner

Gedichte zu feiern, nicht rechtzeitig aus. Als jedoch das spanische Liederheft beendet war und Wolf sich im Mai 1890 in Unterach aufhielt, beschäftigte er sich wieder mit den Gedichten Kellers und komponierte sechs der „Alten Weisen", die sich in scharfen Kontrast zu dem vorhergegangenen Werke stellen. Aus diesen Liedern spricht wieder echt germanische Frische und Klarheit der Empfindung („Tretet ein, hoher Krieger", „Du milchjunger Knabe"), gepaart mit verblüffender Realistik („Das Köhlerweib ist trunken") und sinniger Romantik („Wie glänzt der helle Mond").

Wolfs literarischer Geschmack war ein ganz eigenartiger und auserlesener, alles Phrasenhafte, Gezierte stieß ihn ab. Er suchte in den Gedichten tiefe, wahre Gedanken und Schilderungen, die schlichteste, gedrungenste Ausdrucksweise zog ihn am meisten an und auch das dramatische Element durfte nicht ganz fehlen. Ist doch der dramatische Zug der meisten seiner Lieder ein besonderes Kennzeichen derselben. In Wolfs reichem musikalischen Sinn schlummerte eben eine heiße Sehnsucht nach der Oper, und zwar nach der komischen Oper, denn er fühlte die Kraft in sich, auch auf diesem Gebiete Bedeutendes zu leisten. Leider scheiterten alle Versuche an der Unauffindbarkeit eines ihn vollständig befriedigenden Textbuches, denn ein Musiker wie Wolf, dessen künstlerisches Schaffen so innig mit dem Worte zusammenhing, mußte in dem Text alle jene Stimmungen enthalten finden, welche sein Genius in das Reich der Töne übertragen sollte. So sah er sich genötigt, die Verwirklichung dieses Herzenswunsches immer wieder hinauszuschieben; inzwischen ging er daran, einige seiner Mörike- und Goethelieder für Chor, Soli und Orchester umzuarbeiten, schienen diese Werke doch schon in ihrer ersten Fassung über den gegebenen Rahmen hinauszustreben nach farbenreicherem Kolorit und breiterer Wirkung, als sie das einfache Lied mit Klavierbegleitung zu erzielen vermag. „Weylas Gesang", die „3 Lieder des Harfners", das „Elfenlied" aus Shakespeares „Sommernachtstraum", die Balladen „Mignon" und der „Rattenfänger" zeigen uns, wie meisterhaft Wolf die Stimmen

der einzelnen Instrumente zu verwerten wußte, mit welcher Kraft und Kühnheit er dem Orchester seine effektvollsten Klangwirkungen des Mystisch-Geheimnisvollen, Phantastischen und Dramatisch-Bewegten abzugewinnen verstand. Das faszinierendste Chorwerk dieser Art bleibt jedoch „Der Feuerreiter".

Während eines kurzen Aufenthaltes in Unterach im Herbst 1890 entstanden die ersten vier Blüten des italienischen Liederbuches: „Mir ward gesagt, du reisest in die Ferne", „Ihr seid die Allerschönste", „Gesegnet sei, durch den die Welt entstand" und „Selig Ihr Blinden"; dann trat Wolf eine Reise nach Deutschland an, welche ein Ereignis in seinem stillen Leben bildete, da sie ihn zum ersten Male über die Grenzen seines Heimatlandes führte. Den eigentlichen Zweck der Reise bildete die Notwendigkeit, mit dem Verlagshause B. Schotts Söhne in Mainz, mit welchem Wolf schon seit Monaten in brieflichem Verkehr stand, nun auch persönlich Fühlung zu nehmen. Mehr noch als die geschäftlichen Verhandlungen lag ihm der Plan am Herzen, einige in Deutschland wohnende Verehrer seiner Kunst zu besuchen, die er bisher nur aus ihren Briefen kannte. So hielt er sich vorerst in München bei Michael Georg Conrad auf, der sich gleich wärmstens für den Freund einsetzte und eine Zusammenkunft mit den damals einflußreichsten Männern Münchens, Eugen Gura, Alfred Schmied, Detlev von Liliencron, Heinrich Porges und Franz Fischer vereinbarte, bei welcher Wolf seine Lieder vortrug. Trotzdem sie alle den Wert dieser neuartigen Kompositionen erkannten und sich lebhaft für dieselben interessierten, schienen ihnen die Musikverhältnisse Münchens für einen Kompositionsabend des jungen Künstlers nicht günstig und Wolf mußte die Hoffnung aufgeben, das Münchner Publikum für seine Werke zu gewinnen. Um eine Enttäuschung reicher, reiste unser Meister nun nach Tübingen, zu dem dortigen Universitätsmusikdirektor Dr. Emil Kauffmann, der als Sohn eines Jugendfreundes von Mörike sich ganz besonders zu Wolfs Schaffen hingezogen fühlte und seinerseits

auch den Komponisten durch viele Erzählungen über seinen Lieblingsdichter zu erfreuen wußte. Das Ergebnis dieses Besuches war eine dauernde, warme Freundschaft zwischen beiden, welche Kauffmann durch seine beredte Feder bewies. Viele sachkundige Kritiken und Besprechungen, die Wolfs Kompositionen in das beste Licht rücken, stammen von seiner Hand. Über Stuttgart und Heidelberg reiste Wolf weiter nach Mannheim, wo abermals ein brieflich geschlossenes Herzensbündnis durch persönliche Bekanntschaft besiegelt wurde. Dr. Oskar Grohe, Amtsrichter in Mannheim, hatte schon im Frühjahr 1890 Wolfsche Lieder kennen gelernt und mit Begeisterung ihre Partei ergriffen, indem er nicht nur mit dem Komponisten in schriftlichen Verkehr trat, sondern auch im geheimen in Mannheim für ihn wirkte. So war der Hofkapellmeister Felix Weingartner bereits für Wolf gewonnen und als dieser den beiden Herren die spanischen Lieder aus dem Manuskripte vorsang, war ihre Bewunderung eine ungeteilte.

Ende Oktober traf Wolf endlich in Mainz ein. Sein erster Gang dort war selbstverständlich zu der Firma Schott, deren Chef, Dr. Strecker, ihm in liebenswürdigster Weise entgegenkam. Schon ein halbes Jahr vorher hatte Wolf der Firma seine Lieder eingesandt und der zu jener Zeit als musikalischer Berater bei Schott angestellte Komponist Engelbert Humperdinck hatte deren Aufnahme in den Verlag sofort eindringlich befürwortet. So galt es denn nur mehr, die näheren Bedingungen zwischen Verleger und Autor festzustellen, und das endgiltige Resultat dieser Verhandlungen ergab, daß die Firma Schott den Verlag sämtlicher Lieder Wolfs übernahm und dem Komponisten, welcher das Eigentumsrecht zu behalten wünschte, die Hälfte des Reingewinnes zusicherte. Es ist ein trauriger Beweis mehr, wie ablehnend sich die Öffentlichkeit gegen Wolfs Muse verhielt, daß ihm nach Ablauf von fünf Jahren rund 86 Mark als Hälfte dieses Reinertrages zufielen. In Mainz traf Wolf auch mit Humperdinck und Arnold Mendelssohn zusammen, und wieder bereicherte sich die Schar seiner Anhänger um zwei

treue Freunde. Nach kurzem Aufenthalt in Frankfurt kehrte er Anfang November nach Wien zurück, ganz erfüllt von dem Glücke, auch in Deutschland bei hervorragenden Männern Verständnis und Anerkennung gefunden zu haben. Ja es schien ihm sogar, als würde sich seine Kunst in der Fremde rascher Bahn brechen, als in der Heimat. Für den Winter zog er sich wieder in die Döblinger Einsamkeit zurück. Diesmal erfüllte ihn jedoch nicht dieselbe Schaffensfreudigkeit wie sonst, denn nur drei Lieder des italienischen Liederbuches „Wer rief dich denn?", „Der Mond hat eine schwere Klag erhoben" und „Nun laßt uns Frieden schließen", schrieb er sich zur Freude nieder, dann trat eine andere Arbeit an ihn heran. Der Direktor des Wiener Hofburgtheaters, Dr. Max Burkhardt, beauftragte ihn, die notwendige Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" zu komponieren, und Wolf ging zwar anfangs gerne auf diesen Vorschlag ein, doch sagten ihm die Gedichte nicht recht zu und es lag nicht in seiner Natur, sich in etwas hineinzuleben, das ihm nicht homogen, nicht dem eigenen Antriebe entsprungen war. So blieb dies die erste und einzige Arbeit, die er auf Bestellung schrieb, sie lastete schwer auf ihm und hielt ihn von anderen Kompositionen ab.

Inzwischen war Freund Grohe unentwegt bemüht, für Wolf in Mannheim Propaganda zu machen, und hatte es erreicht, daß am 9. April 1891 dessen „Christnacht" für Chor und Orchester in einem Konzerte zur Aufführung kam. Wolf reiste über Aufforderung Weingartners nach Mannheim und erlebte zum erstenmal die Freude, eines seiner Werke aufgeführt zu hören. In diese Freude mischte sich aber ein Wermutstropfen, denn die „Christnacht" errang nur einen Achtungserfolg und Wolf selbst fühlte sich von dem Eindruck, den seine Schöpfung auf ihn machte, nicht ganz befriedigt; manches klang anders als er es sich gedacht hatte und er sah ein, daß die Orchestrierung einfacher gestaltet werden müsse. Zwölf Jahre später nahm Ferdinand Löwe diese notwendigen Änderungen vor und verhalf dem Werke

zu einem glänzenden Erfolg, allerdings zu spät, als daß sich der Meister noch daran hätte erfreuen können.

Im Mai kehrte Wolf wieder nach Döbling zurück, war jedoch physisch und psychisch nicht wohl und geistig so ermattet, daß er, unfähig zu arbeiten, sich tief unglücklich fühlte. Dieser „geistige Marasmus", wie er selbst seinen Zustand nannte, dauerte mit einer kurzen Unterbrechung beinahe vier Jahre an und er litt unsäglich darunter. So schreibt er am 13. August 1891 an seinen Freund Wette u. a.: „. . . Mit dem Komponieren jedoch ist es wie aus. Ich kann mir gar nicht mehr vorstellen, was eine Harmonie, was Melodie ist und ich beginne bereits zu zweifeln, ob die Kompositionen unter meinem Namen auch wirklich von mir sind . . ."*). Im Juli reiste Wolf nach Bayreuth, hatte aber infolge seiner nervösen Überreiztheit keinen vollen Genuß von den Festspielen. Erst die Zeit, die ihn alljährlich zu reichstem Schaffen angeregt hatte, der Spätherbst und der Winter, brachten ihm ein kurzes Aufleuchten seiner Schöpferkraft. Im Dezember schrieb er rasch nacheinander fünfzehn der herrlichsten Lieder aus dem „Italienischen Liederbuch", mußte es aber aufgeben, dieses Werk so zu vollenden, wie er es sich gedacht hatte, denn der düstere Schleier geistiger Erschlaffung senkte sich wieder auf den unglücklichen Meister herab. So vereinigte er die bisher geschaffenen 22 Lieder zu einem Bande, der bei Schott erschien. Es folgten nun Jahre der Unproduktivität, doch waren diese für Wolf nicht verloren; er unternahm mehrere Reisen, um in den einzelnen Städten die Musiker für seine Werke zu gewinnen, und in erster Linie fand er in Berlin und Graz reiche Anerkennung. Im Februar 1892 errang er in Berlin mit einem Liederabend eigener Kompositionen einen bedeutenden künstlerischen Erfolg. Hervorragende Männer Berlins, wie Dr. Max Friedländer, Professor Ochs, Dr. Richard Sternfeld, ergriffen für ihn Partei und zollten ihm aufrichtige Anerkennung. Eine besondere Freundschaft verband ihn mit dem Ehepaar Baron Lipperheide, deren Besitzung Matzen

*) Dr. Ernst Decsey a. a. O.

bei Brixlegg in Nordtirol ihm eine liebe Zufluchtstätte werden sollte, wo drei Jahre später (1895) seine Oper „Der Corregidor" entstand. Von nun ab begegnete man Wolfs Namen hier und dort auf Konzertprogrammen und das Jahr 1893 brachte ihm große Erfolge in Tübingen, sowie auch in Graz, wo der berühmte Musikästhetiker Prof. Dr. Friedrich von Hausegger durch seine fast allwöchentlich erscheinenden kleinen Artikel das Publikum auf die Eigenart des Künstlers vorbereitet hatte. Die ersten großen Triumphe jedoch erlebte Wolf erst durch die Aufführungen des „Elfenliedes" und des „Feuerreiters" mit Chor und Orchester in Berlin am 8. Januar 1894. Wolf berichtete darüber selbst an Dr. Emil Kauffmann: „Die Leute gingen aufs Elfenlied wie der Bär auf den Honig. Man wußte sich vor Entzücken gar nicht zu fassen ... Das glitzerte und funkelte nur so in Mondscheinstrahlen, daß man vor lauter Sehen das Hören vergessen mochte ... Der Feuerreiter schlug wie eine Bombe ein ... Die Wirkung war niederschmetternd"*).

Auch in Darmstadt, Mannheim und Stuttgart eroberte sich Wolf die Gunst des Publikums, und während sich an anderen Orten meist die Wagnervereine für ihn eingesetzt hatten, war es in Stuttgart der Rechtsanwalt Dr. Hugo Faißt, der unserem Meister die Wege ebnete. Faißt veranstaltete auf eigene Kosten Wolf-Liederabende, gewann die besten Sänger dafür, sang selbst unermüdlich Wolflieder, wo immer es nur möglich war, und gründete später den Stuttgarter Wolfverein. Als wahrer Freund des Meisters wußte er ihn auch materiell auf eine so zarte Weise zu unterstützen, daß selbst dieser stolze Charakter das so liebevoll Gebotene nicht zurückweisen konnte.

Den längsten und schwersten Kampf hatte Wolf in Wien, seiner zweiten Heimat, gegen die, jeder Neuerung prinzipiell entgegentretende Geschmacksrichtung des Publikums und gegen die Gleichgiltigkeit des offiziellen Musiklebens zu kämpfen gehabt, nun endlich war es ihm vergönnt, auch hier die ersten Lorbeeren zu pflücken. Am 2. De-

*) Dr. Ernst Decsey a. a. O.

zember 1894 wurden das „Elfenlied“ und der „Feuerreiter“ mit Chor und Orchester in einem Gesellschaftskonzert des Wiener Musikvereins aufgeführt und beide errangen einen so vollständigen Sieg, daß sogar die Kritik sich zum erstenmal mehr lobend als tadelnd verhielt.

So sehr Wolf sich durch die Komposition seiner vielen Lieder befriedigt und durch die endliche Anerkennung gehoben fühlte, blieb doch ein ungestilltes, und zwar das stärkste Sehnen in seiner Brust zurück — der Traum seines Lebens, die Oper! 1895 erwachte wieder der Schaffensdrang in ihm und ein Zufall wollte es, daß er gerade zu jener Zeit das einmal verschmähte Textbuch Rosa Mayreders, „Der Dreispitz“, wieder zur Hand nahm. Jetzt begeisterte er sich dafür und mit schaffensdurstigem Eifer machte er sich an die Komposition des Werkes, das mit einigen Änderungen unter dem Titel „Der Corregidor“ die Bühne erobern sollte. Fast ein Jahr lang arbeitete Wolf, teils in Perchtoldsdorf, teils in Matzen, an seinem Lieblingswerke und am 18. Dezember 1895 lag die Partitur fertig vor ihm. Leider erfüllten sich seine Hoffnungen auch auf dem Gebiete der Oper nicht in vollem Maße, der „Corregidor“ errang nicht mehr als einen Achtungserfolg und das Schicksal verwehrte dem Komponisten die Möglichkeit, die einzelnen Schwächen, die diesem seinem Erstlingswerk anhafteten, in einem zweiten Werke auszugleichen. In der Zeit nach der Beendigung des „Corregidor“, während dessen erste Aufführung in Mannheim vorbereitet wurde, zwischen dem 25. März und 30. April 1896, schrieb Wolf in Perchtoldsdorf die 24 Gesänge der zweiten italienischen Liederreihe und wieder strömten die Melodien aus einer scheinbar unerschöpflichen Phantasie hervor. Ein Zeitraum von fünf Jahren liegt zwischen der Komposition des ersten und zweiten Teiles des italienischen Liederbuches und es ist daher begreiflich, daß dieses Werk nicht so ganz einheitlichen Charakter trägt, wie die übrigen, aus einem Guß entstandenen Liederzyklen Wolfs. So dünkt uns manches Lied, namentlich des zweiten Teiles, nicht ganz frisch und ursprünglich in der Auffassung, sondern eher etwas

gewollt und gekünstelt; immerhin erfreuen auch diese Kompositionen durch ihren vielseitigen Stimmungsgehalt. Wolf hat seinem italienischen Liederbuche keinen ausgeprägten Nationalcharakter verliehen und die allerdings ganz italienisch gedachten Liedchen gleichsam von ihrem heimatlichen Boden losgelöst, um sie als Seelenstimmungen und Charakterbilder in eine höhere Kunstsphäre zu heben. Hierin hat sich des Meisters Lyrik vielleicht die schwerste Aufgabe gestellt und der mit jeder zartesten Seelenregung und jedem entsprechend feinsten musikalischen Ausdrucksmittel innig vertraute Künstler wurde ihr in einer Anzahl duftiger Miniaturen gerecht. Meist sind es ganz kurze, nur wenige Zeilen umfassende Liedchen, welche sich ohne besonderen Titel aneinanderreihen und in knapper Form, mit verhältnismäßig einfachen Mitteln intensive Wirkung erzielen. Wie im spanischen Liederbuch gelangt auch hier fast nur die Liebe zum Worte, in leichter Frivolität, in harmloser Neckerei oder elementarer Leidenschaftlichkeit, in fast volksmäßiger Schlichtheit oder schwärmerischer Sinnlichkeit. Die treffend angewandte Chromatik folgt dem Worte in feinnerviger Charakteristik und vereinigt sich mit minutiös-prägnanter Rhythmik und Harmonik zu einem zarten, meist auch sehr melodiösen Tongewebe, dessen scheinbare Einfachheit jedoch eine künstlerische und wohldurchdachte Auffassung von seiten des Sängers unbedingt erfordert. Wir greifen einige der schönsten und interessantesten Lieder heraus, so Nr. 9, „Daß doch gemalt all deine Reize wären", Nr. 18, „Heb auf dein blondes Haupt", Nr. 19, „Wir haben beide lange Zeit geschwiegen", Nr. 33, „Sterb ich, so hüllt in Blumen meine Glieder", Nr. 27, „Schon streck ich aus im Bett die müden Glieder", Nr. 10, „Du denkst an einem Fädchen mich zu fangen" und das den Schluß der ganzen Liederreihe bildende Nr. 46, „Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen", ein von kecker Ausgelassenheit überschäumendes Liedchen, das mit feurigem Schwung die verschiedenen Liebhaber charakterisiert und mit dem übermütigen Geständnis „Zehn in Castiglione" sei-

nen Höhepunkt und damit wohl stets einen durchschlagenden Erfolg erreicht.

Im Juni 1896 bezog Wolf zum erstenmal eine eigene Wohnung, Wien IV, Schwindgasse 3, die durch die Großmut seiner Freunde, in erster Linie Dr. Faißts, Familie Köchert, Mayreder und Potpeschnigg auf das bequemste und behaglichste eingerichtet worden war. Voll glücklichen Behagens erfreute er sich an der eigenen Häuslichkeit und hoffte, in diesem trauten Heim um so freudiger schaffen zu können, nicht ahnend, welch kurze Spanne Zeit ihn nur mehr von seinem furchtbaren Verhängnis, der geistigen Umnachtung, trennte. Die Schaffensfreudigkeit hielt an und Wolf schuf noch in diesem Jahre das geniale Lied „Morgenstimmung" (Reinick) und die beiden Lieder nach Byron „Sonne der Schlummerlosen" und „Keine gleicht von allen Schönen". Eine Vorahnung des hereinbrechenden Unglücks hatte vielleicht des Meisters Seele berührt, als er im März 1897 die „Drei Gedichte von Michelangelo für eine Baßstimme" komponierte. Der große Bildhauer hatte seine ernsten, reflektierenden Gedichte im hohen Alter geschrieben und trotzdem Wolf erst 37 Jahre zählte, scheint er das eigene Denken und Fühlen mit dem Seelenleben des Greises identifiziert zu haben, denn zum erstenmal finden wir ihn hier in seinem Schaffen durchaus subjektiv. Die drei Lieder, welche er aus den zahlreichen Gedichten Michelangelos herausgriff, verkörpern das edle, abgeklärte Empfinden einer gereiften großen Seele, ebenso edel in dem ruhigen Bewußtsein des eigenen Wertes wie in der entsagenden Liebe und in der Erkenntnis der irdischen Vergänglichkeit, sie gleichen „prächtigen, aus starrem Erz getriebenen Gebilden mit sorgfältiger Ornamentierung". Besonders das zweite der Lieder, „Alles endet, was entsteht", wohl das herrlichste unter ihnen, berührt uns tiefergreifend, Wolfs eigenes Schicksal scheint in diesen herben, klagenden Tönen vorausgeahnt. Es sollten in der Tat des Meisters letzte Lieder sein, in ihnen erreichte er den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens.

Auch der Operngedanke blitzt noch einmal auf. Abermals beschäftigte ihn spanisches Leben, doch sollte diese letzte Arbeit, „Manuel Venegas", Fragment bleiben.

Für Sonntag, den 19. September 1897 hatte Wolf alle seine Getreuen zu dem gemeinsamen Freunde Dr. Haberlandt gebeten, um sie mit dem teilweise vollendeten ersten Akte seiner neuen Oper bekannt zu machen. Dieser Tag sollte jedoch in erschütternder Tragik enden — das grausame Geschick begann sein Zerstörungswerk. Dr. Haberlandt erzählt darüber in seinen „Erinnerungen": „Wer fühlt mein Entsetzen nach, als Sonntags sehr früh am Morgen Hugo Wolf mit verstörter Miene, totenblassen Angesichts, den Wahnsinn im starren Auge, mir wenige Schritte von unserem Hause in Perchtoldsdorf entgegentrat und in schauerlicher Verwirrung der Vorstellungen auf mich einzureden begann, was eben nur ein krankes Hirn eingeben mag? Ich schweige von dem Jammer und Entsetzen dieses Tages, da der Unglückliche, der 24 Stunden nichts gegessen und nicht geschlafen hatte, bei uns nach dem Mittagstisch erschöpft einschlummerte und, spät erwacht, in allem Wahn sich sogleich seines Vorhabens erinnerte, den Getreuen die neue Oper vorzuspielen. Ich schweige von diesem schauerlichen Abend, von einer mehr als Shakespeareschen Phantasie des Schicksals gedichtet, der heute mehr wie ein Traum denn als Wirklichkeit in meiner Erinnerung steht: da der Wahnsinnige im Kreise der entsetzten Freunde seine göttliche Musik spielt, von seinem armen, unglücklichen Leben spricht und sich nun geborgen, am Ziel, im Schoß des endlich erlangten Glückes fühlt.

Als ich ihn dann, nachdem wir ihn nach Wien gebracht, am Morgen nach der bangsten Nacht in die Anstalt zu geleiten mich anschicke, hat sich die Erregung von gestern noch gesteigert, jede Besinnung ist dahin, alle Türen dieser Seele, selbst die geheimsten, stehen offen, und durch den entflammten Bau dieses Geistes raste wie ein Windstoß die flackernde Phantasie des Wahns."

In Dr. Swetlins Heilanstalt blieb Wolf bis 24. Januar 1898. Die Ärzte hatten Paralyse konstatiert, doch trat ein

kurzer Stillstand des Leidens ein und scheinbar geheilt verließ er die Anstalt. Sein Wesen war jedoch vollständig verändert, er war stiller geworden, sein Denken unruhig und sprunghaft. Wohl beschäftigte er sich noch mit der geliebten Musik, aber seinem Geiste fehlte die frühere Elastizität und jegliche schöpferische Kraft war dahin. Ruhelos reiste er von Ort zu Ort, bis im Oktober 1898, während er sich in Traunkirchen bei Familie Köchert aufhielt, die entsetzliche Krankheit abermals zum Ausbruch kam. Nach einem Selbstmordversuch verlangte Wolf selbst wieder in ein Sanatorium gebracht zu werden, da er jedoch gegen die Swetlinsche Anstalt große Abneigung zeigte, wählten seine Freunde für ihn die niederösterreichische Irrenanstalt in Wien. Nur mehr eine kurze Zeit relativen Wohlseins war dem unglücklichen Meister noch vergönnt, bald umnachtete sein Geist sich vollständig und als dann auch noch eine teilweise Lähmung des Körpers und schwere paralytische Krämpfe hinzutraten, konnten selbst seine besten Freunde nur mehr die endliche Erlösung wünschen. Zwei Jahre lang mußte er jedoch dieses Scheinleben noch führen, bis ihn endlich am 22. Februar 1903 eine Lungenentzündung hinwegraffte. Schon im April 1897 war auf Veranlassung Dr. Haberlandts in Wien ein Hugo Wolf-Verein gegründet worden, welcher es sich zur Aufgabe machte, seinen Mitgliedern den ungeteilten Genuß Wolfscher Lieder häufig zu verschaffen und die Öffentlichkeit mit deren Wert bekannt zu machen. Bald zählte der Verein über 100 Mitglieder, zumeist Beamte, Gelehrte, fast nur Dilettanten auf dem Gebiete der Musik und rasch gewann er festen Boden, als bedeutende Sänger und Sängerinnen, wie Meschaert, Bricht-Pyllemann, Elisa Elizza und Sophie Sedlmair, sowie auch Prof. Ferdinand Foll sich ihm zur Verfügung stellten — aber der Meister selbst genoß nichts mehr von dieser Tätigkeit. Der Verein nahm es jedoch auf sich, für den erkrankten Künstler zu sorgen, und wurde darin auch durch die Munifizenz des Kaisers Franz Josef von Österreich und durch das Unterrichtsministerium unterstützt.

Im Leben verkannt, im Tode gefeiert und geehrt, dieses Schicksal teilt Hugo Wolf mit vielen seiner Vorgänger — prunkvoll und zugleich erhebend war die Totenfeier, massenhaft die Beteiligung der Musikwelt, imponierend die vielen Vertreter von auswärts, die alle herbeigeeilt waren, den Manen des toten Meisters zu huldigen — hätte er nur ein einziges Mal im Leben diese Liebe und Huldigung erfahren, wie glücklich wäre er gewesen! Aber zu spät kam der Dank der Welt, den Dr. Haberlandt in seiner Abschiedsrede an des Meisters Grabe in die edel-schönen Worte kleidete: „Und wir danken dir am tiefsten für die reichen, edlen Gaben deiner Kunst. Was du, ein königlich Schenkender, uns gegeben, spät haben wir es erkannt und vielen ist das Ohr noch taub und das Herz noch verschlossen für deine neue, tiefinnerliche Sprache, in der du Herz und Geist unserer Gegenwart zum Erklingen gebracht hast. In entzückten frommen Schauern hast du deine Eingebungen empfangen; — das einzige Glück, das du im Leben kanntest, war, sie wegzuschenken an Menschenherzen, die sie freudig annehmen und einen Widerhall des Verständnisses gewähren wollen. Dafür nimm du, Verklärter, den späten, allzuspäten Dank der Welt in deine Ruhe."

XVI. Die Meister der Gegenwart — Richard Strauß, Max Reger, Hans Pfitzner.

Unter den heute lebenden, noch in der Vollkraft ihres Schaffens stehenden Komponisten ragen als bedeutendste Musiker drei Männer hervor, die allerdings das Lied nur in zweiter und dritter Linie pflegen, jedoch auch auf diesem Gebiete bisher das Wertvollste leisteten. Die Namen Richard Strauß, Max Reger und Hans Pfitzner sind heute jedem wohlbekannt, der sich überhaupt für Musik interessiert und die moderne Bewegung verfolgt. Allerdings sind die Meinungen über die Kompositionen dieser Meister sehr geteilt, sie widersprechen und befehden einander, doch vermag niemand zu leugnen, daß wir es hier mit ernst und selbständig schaffenden Künstlernaturen zu tun haben, deren Eigenart den einen oder den anderen mehr oder minder sympathisch berühren mag, jedoch als solche unbedingt respektiert werden muß. Als Liederkomponist mag wohl Pfitzner unter den dreien der verständlichste sein; in vieler Beziehung ein Rätsel und in den meisten seiner Lieder vielleicht nur dem Musiker vom Fach ganz zugänglich, ist Reger, sinnlich berückend in seiner Melodik Richard Strauß. Sie alle gehen in der Deklamation von den modernen Prinzipien aus und sprechen die spezifisch-moderne Tonsprache mit ihrer feindifferenzierten, so zart nüancierenden Chromatik und ihrer kühnen Harmonik, die in satten Farben malt und immer mehr die Tendenz verfolgt, den dichterischen Gedanken auch in allen Einzelheiten illustrierend zu begleiten. Allerdings steigert sich diese Tonsprache mitunter — am ausgesprochensten bei Reger — zu Dissonanzen, die einem, mit den Klangkombinationen der freien Tonalität nicht ganz vertrauten Ohre fast unerträglich erscheinen müssen. Bis jetzt bedeutet

Hugo Wolf immer noch den Höhepunkt des modernen Liedes, und wenn die genannten Meister auch würdige Vertreter der modernen, poetisierenden Richtung im Liede sind, ja vielleicht in Zukunft noch viel Erfreuliches schaffen werden — Hugo Wolf haben sie noch nicht erreicht.

Gehen wir nun zur Würdigung der Lieder jedes einzelnen der drei Meister über, so müssen wir in allgemeinen Umrissen auch jene Faktoren mit in Betracht ziehen, welche auf die Entwicklung ihrer Lyrik wesentlichen Einfluß nahmen, so ihr Schaffen auf anderen Gebieten und ihren Lebenslauf.

Im Mittelpunkt des heutigen Musiklebens steht **Richard Strauß,** der ausgesprochenste Vorkämpfer der modernen Richtung. Als Sohn eines bedeutenden Musikers, des Waldhornisten an der Münchener Hofkapelle und Kammermusikers Prof. Franz Strauß am 11. Juni 1864 geboren, wurde er schon von Kindheit an mit der Kunst vertraut. Außer einer gründlichen und umfassenden humanistischen Bildung erhielt er vorzüglichen Musikunterricht von dem Münchener Hofkapellmeister Fr. W. Meyer und wurde in den strengsten konservativen Grundsätzen erzogen. Er studierte mit Eifer die alten Meister und seine ersten Werke sind auch noch ganz unter dem Einflusse der Klassiker geschrieben; nur durch die mühelose Beherrschung der technischen Mittel verraten sie eine ungewöhnliche Begabung. Schon 1881 machte Strauß die Musikwelt durch ein Streichquartett (op. 2, a-dur) auf sich aufmerksam und auch Lieder wurden bereits in der Öffentlichkeit gesungen. In seinem op. 10, „8 Gedichte von Gilm", regt sich bereits die moderne Auffassung, wir sehen den jungen Musiker, auf Lisztschen Bahnen wandelnd, einem ganz bestimmten Ziele zustreben, ohne noch die sichere Form gefunden zu haben. Zwei Männer griffen nun ausschlaggebend in des Künstlers Leben ein: Hans von Bülow und Alexander Ritter. Ersterer, der als herzoglicher Hofmusikdirektor in Meiningen wirkte, berief Strauß 1885 dahin und bildete ihn zu einem modernen Kapellmeister im Wagnerschen Sinne heran; Ritter hingegen öffnete ihm die Augen über die kunstgeschicht-

liche Bedeutung der Lehren und Werke Wagners und Liszts und führte ihn auf jene Bahnen, in welchen sich seine eigene Individualität dann rasch in so reichem Maße entwickeln sollte. Bereits 1885 gab Bülow seine Stellung in Meiningen auf und Strauß wurde sein Nachfolger, bekleidete dieses Amt aber nur bis April 1886. Er machte nun eine Reise nach Italien, während welcher seine „Italienische Phantasie" entstand, die noch alte und neue Anschauungen in sich vereinigt. Im August desselben Jahres wurde Strauß Musikdirektor am Münchener Hoftheater, wo er drei Jahre lang als selbständiger Operndirektor wirkte. Seine Kapellmeisterlaufbahn führte ihn hierauf für fünf Jahre nach Weimar, wo er sich mit der dramatischen Sängerin Pauline de Ahna vermählte, und nach einigen Wanderjahren ließ er sich 1899 dauernd in Berlin nieder; er bekleidet dort die Stellung eines ersten Hofkapellmeisters und ist seit 1904 Generalmusikdirektor daselbst. Mit seiner symphonischen Dichtung Macbeth, op. 23, betrat Strauß 1887 zum ersten Male sein ureigenstes Gebiet, den Weg, welcher die von Berlioz und Liszt ins Leben gerufene Programmusik auf den Höhepunkt ihrer Entwicklungsfähigkeit führen sollte.

Die symphonische Dichtung ist ein Kind des 19. Jahrhunderts, aus der Überzeugung geboren, daß die Intensität der Ausdrucksfähigkeit, welche die Symphonie durch Beethoven in unübertrefflicher klassischer Vollendung erreicht hatte, nur durch die Anlehnung an außerhalb der Musik stehende Vorgänge des Geisteslebens gesteigert werden könne. Wagner wurde durch diese Überzeugung zur Verbindung der Musik mit dem Worte geführt, Liszt zur Verbindung der symphonischen Musik mit einer, aus dem Geiste einer Dichtung empfangenen poetischen Vorstellung. In Liszts symphonischen Dichtungen für großes Orchester spielt der poetische, nicht der musikalische Gedanke die führende Rolle; frei von den Fesseln bestimmter Gesetze der Thematik und des Aufbaus, in ungebundener und doch ebenmäßiger Form sollte die Musik hier zum Ausdruck der verschiedenartigsten poetischen Stimmungen werden. Diese Fortschrittsidee,

welche in Liszts eigenen symphonischen Dichtungen in vieler Beziehung noch mehr angedeutet als sicher durchgeführt ist, hat Alexander Ritter schon in festere Bahnen gelenkt, doch erst Richard Strauß sollte ihre Wesenheit ganz erfassen und den Grundgedanken der symphonischen Dichtung, deren zahlreiche Variationen man gewöhnlich unter dem Namen Programmusik zusammenfaßt, bis in seine weitesten Konsequenzen verfolgen. „Don Juan", „Tod und Verklärung", die geniale Orchesterschöpfung „Till Eulenspiegel", „Also sprach Zarathustra", „Don Quixote", „Ein Heldenleben" und die „Sinfonia domestica" sind Tondramen und Tongemälde, die des Wortes entbehren und jede charakteristische Einzelheit des Stoffes rein musikalisch zum Ausdruck bringen wollen, in einer von Werk zu Werk sich steigernden Realistik, welche auch nicht vor der schrankenlosesten Willkür und dem gewollten Mißklang zurückschreckt, sobald der Grundgedanke es fordert. Ein Zeitgenosse, Dr. Leopold Schmidt*), schreibt darüber: „Was andere nur in Verbindung mit der Dichtung, am überzeugendsten im Drama, zu geben suchten: eine tiefe und vielseitige Deutung des Menschenlebens in anschaulichen Bildern, das vermißt sich Strauß, dem Spiel der Töne allein mit seinen Rhythmen und Farben, seiner melodischen Gebärdensprache abzutrotzen und einheitlicher, vollkommener zu gestalten . . . Vielleicht wird dieser Absolutismus der Tonsprache als Irrtum erkannt und überwunden; vielleicht gehört ihm die Zukunft . . . Die Gegenwart beschäftigt sich damit so intensiv und voll so steigender Teilnahme, daß man fast ein günstiges Schicksal voraussehen möchte." Rudolf Louis**) hingegen ist der Ansicht, daß Strauß, indem er sich unterfing, „die Vorgänge eines äußeren Geschehens nicht nur tonlich zu interpretieren, sondern auch bis zur Wiedererkennbarkeit für das innere Auge zu zeichnen", auf einen Weg geriet, der bis zu den äußersten Grenzen der Programmusik und schließlich zur Umkehr führen mußte. Dementsprechend habe sich Strauß selbst be-

*) „Richard Strauß" von Dr. Leopold Schmidt.
**) Die Musik der Gegenwart.

reits der Bühne zugewandt und hätte eine gewisse Reaktion gegen die Programmusik schon begonnen.

So frei und ungebunden sich Strauß in seinen symphonischen Dichtungen ausspricht, im Liede fühlt er die Notwendigkeit einer bestimmten Form und festen Gliederung, einer scharfumrissenen Begrenzung des Stimmungsbildes und einer sanglich klangschönen, oft sinnlichwarmen Melodik. In diesen Prinzipien stimmt er mit den Anschauungen unserer größten Liederfürsten überein und die Neuerungen, welche Strauß dem Liede zuführt, beruhen im wesentlichen nur auf der von dem modernen Geiste geforderten sorgfältigeren und sinngemäßeren Deklamation, sowie in der breiteren Ausgestaltung des Klaviersatzes mit allen Mitteln der modernen Harmonik. Obwohl die Lieder op. 10, op. 15 und op. 17 zu den Jugendwerken Strauß' zählen und zum Teil noch den Charakter des Experimentierens an sich tragen, finden wir doch auch in jenen Heften manches Lied, das uns schon ganz den späteren Meister zeigt; so in op. 10 „Nichts", in op. 12 „Die Heimkehr", mit dem zarten, stimmungsvollen Beginn und dem edlen Aufschwung bei den Worten „genug am schimmernden Tage" und in op. 17 das tief- und innigempfundene „Seitdem dein Aug' in meines schaute", sowie das reizende, wenn auch etwas banale „Ständchen". Aus op. 19 wäre „Breit über mein Haupt" zu erwähnen.

Wahrhaft „Schlichte Weisen" (op. 21) sind es, welche die fünf sinnigen Gedichte Felix Dahns in zarten, melodiösen Klängen wiedergeben. Diese unendlich schlichte und dabei tiefinnerliche Auffassung, verbunden mit einer ausdrucksvollen Deklamation und feinsinnigen Harmonik, zeigen uns den wahren Meister, welcher in seinen größeren Werken so oft mit der althergebrachten Tradition bricht, im kleinen Liede jedoch die zarteste Form wahrt und die Ideale der großen Meister des Liedes in moderner Fassung festhält. Ganz besonders innig ist „Du meines Herzens Krönelein", mit seiner sanften Begleitung; ungemein wirkungsvoll das Lied „Ach weh mir unglückhaftem Mann", welches den Gegensatz zwischen realem Leben und erträumtem Glück in

dem kurzen Anfangs- und Schlußrezitativ und der reizenden Tonmalerei des Mittelsatzes meisterhaft zum Ausdruck bringt. Als lauterste Perle unter den schlichten Weisen möchten wir „Ach Lieb', ich muß nun scheiden" hervorheben, in dessen rührender Melodie und stimmungsvoller, durch und durch einfacher, fast volkstümlicher Begleitung tiefempfundene Seelenstimmung liegt.

Zu den besten Liederschöpfungen Richard Strauß' gehören die vier Lieder aus op. 27. Wie wundervoll ist „Ruhe, meine Seele" (Karl Henckell), dessen ernste Melodie sich über erhabenen Akkorden aufbaut, welche nur von Ferne die überwundenen Stürme des Lebens andeuten. In „Cäcilie" (Heinrich Hart) drängt die hinreißende Leidenschaft in schönen, aber von Banalität nicht ganz frei zu sprechenden Klängen zur Erfüllung; aus „Heimliche Aufforderung" spricht die Stimme der Sehnsucht, während über dem „Morgen" (Mackay) poetisch-verheißungsvoll die Ruhe des Glückes schwebt.

Aus den drei schönen Liedern nach Gedichten von Otto Julius Bierbaum (op. 29) leuchtet der „Traum durch die Dämmerung" durch seine zarte, traumhafte Stimmung hervor. Wir finden in diesem Liede, sowie in manchen anderen Liedern Strauß' die reiche Erfüllung alles dessen, was Schubert in seinem „Schwanengesange" angebahnt und Schumann in vielen Blüten seiner unsterblichen Lyrik weitergeführt hatte. Aus op. 32 ist „Ich trage meine Minne vor Wonne stumm" als unendlich stimmungsvolles Lied hervorzuheben. Ein durch seine tiefe bittere Ironie wahrhaft erschütterndes Lebensbild entrollt uns das großartige Tongemälde „Der Arbeitsmann" (Dehmel) aus op. 39, mit welchem Liede Strauß sein ganzes, reichstes Können in den Dienst der modernen sozialen Lyrik stellt. Wir hören das erbitterte Hohnlächeln der scheinbar zufrieden sein sollenden Arbeiterseele, „Uns fehlt nur eine Kleinigkeit . . . nur Zeit"; und dieses ironisch aufreizende Motiv klingt sogar durch das entzückende Vogelgezwitscher und die hellen Harmonien „Wenn wir Sonntags durch die

Felder ziehn, mein Kind", bis die aufrührerische Stimmung in dem wilden Aufschrei: „Wir Volk" zum Durchbruch kommt und in der leidenschaftlichen Anklage: „Uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind, als all das, was durch uns gedeiht" den Höhepunkt erreicht. Noch einmal blitzt die Leidenschaft in dem großartigen Nachspiel auf, um schließlich in ohnmächtiger Ergebung in dem dumpfen Rhythmus des düsteren, marschartigen Anfangsmotivs zu verklingen. Eine wilde, alles mit sich fortreißende Leidenschaft erfüllt auch das feurige, hochdramatische Lied von Detlev von Liliencron „Ich liebe dich" (op. 37).

Ganz besonders glücklich ist Strauß aber dort, wo er seinen köstlichen Humor entwickeln kann, welcher uns z. B. in den zwei allerliebsten Liedern aus op. 36, Nr. 2 und 3: „Für fünfzehn Pfennige" (aus des Knaben Wunderhorn) und „Mein Vater hat gesagt" entgegenweht. Wie Strauß die Charakteristik der geschilderten Vorgänge bis ins minutiöseste Detail tonmalend ausführt, ohne dabei ins Kleinliche zu geraten, ist geradezu meisterhaft.

Aus op. 56 möchten wir Nr. 2, „Blindenklage" (Karl Henckell), ein tiefergreifendes Lied, erwähnen. Die Vorstellung des Blinden von dem roten Mohnfeld, „wie es jauchzt und lacht" und die dumpfe, tiefe Verzweiflung „tot ist mein Pfad und ewig meine Nacht", diese Gegensätze der Empfindungen durchziehen das ganze Lied und wirken durch ihre besonders lebenswahre Tonmalerei erschütternd auf die Seele des Zuhörers. Um so beruhigender klingt das in seiner sanft träumerischen, schlichten und innigen Stimmung reizende Lied aus demselben opus „Mit deinen blauen Augen" (Heine), welches die Widmung „Meiner lieben Mutter" trägt. Fast eine dramatische Szene ist die wirkungsvolle Komposition von Heines „Frühlingsfeier", die mit echt Straußscher Tonmalerei die Totenklage um den schönen Adonis und das rastlose Umherirren der suchenden Mädchen charakterisiert. Viele bedeutende Lieder von Strauß ließen sich noch erwähnen, wer wollte sie aber alle aufzählen? Die obige kleine Auswahl zeigt uns

zur Genüge die Vielseitigkeit seiner Lyrik. Mit sicherem Blick hat Strauß auch als erster die Werke der jüngeren Dichtergeneration in den Bereich seines Schaffens gezogen und gerade die moderne Denk- und Ausdrucksweise spornt ihn zu seinen besten Leistungen an. Die meisten seiner Lieder stellen an die Interpreten nicht geringe Anforderungen, kommen jedoch dem Verständnis der Zuhörer viel weiter entgegen, als viele moderne Lieder anderer Komponisten, so daß strenge Kritiker Strauß den Vorwurf gelegentlich zu weit gehender Konzessionen an den Geschmack des Publikums machen. Es ist ja nicht zu leugnen, daß seine „gefühlvollen" Lieder leicht an Sentimentalität streifen, aber auch sie zeigen trotzdem die Hand des Meisters und gerade die einschmeichelnde, zum Herzen gehende Sprache der Straußschen Lyrik hat sie auch weiteren Kreisen zugänglich und lieb gemacht.

Einen großen Federkrieg und erbitterten Meinungsaustausch hat der vielumstrittene, teils aufrichtig bewunderte, teils gehässig angefeindete **Max Reger** entfacht. Strauß und Reger heißen heute die beiden entgegengesetzten Pole, um welche sich eine zahlreiche Anhängerschaft schart — welcher jener beiden Richtungen mehr Lebenskraft innewohnt, kann erst eine zukünftige Generation entscheiden. Die eine Richtung pflanzt in kühner Eigenart das Wagnersche Musikdrama und die Lisztsche Programmusik fort, die andere wandelt auf Brahmsschen Wegen, um, von Bach ausgehend, dessen Geist, frei vom dichterischen Vorwurf, in moderner Fassung wiederaufleben zu lassen.

Max Reger wurde am 19. März 1873 in Brand (Bayrische Oberpfalz) geboren und erhielt seine erste Erziehung in Weiden, wohin sein Vater schon 1874 versetzt worden war, um an der dortigen Präparandenschule als Musiklehrer zu wirken. Selbst ein vorzüglicher Orgel- und Harmoniumspieler lenkte der Vater schon frühzeitig die musikalische Begabung seines Sohnes in gleiche Bahnen und weckte in ihm die Verehrung und das Verständnis für Bach. Max Reger sollte sich

der Lehrerlaufbahn widmen, doch griff die Musik immer tiefer in sein Leben ein. Nachdem er einige seiner damals schon zahlreichen Kompositionen dem bedeutenden Musikpädagogen Dr. Hugo Riemann vorgelegt hatte, trat er 1890, durch dessen günstiges Urteil ermutigt, als Schüler Riemanns ganz zur Musik über. Kurz darauf wurde er selbst Lehrer für Klavier und Orgel am Konservatorium zu Wiesbaden und es folgten nun mehrere Jahre ernsten Studiums und stiller Tätigkeit. Von 1901 ab begann Regers Name in die breitere Öffentlichkeit zu dringen, als er in München und vielen anderen Städten Deutschlands Konzerte eigener Kompositionen veranstaltete. Seit 1902 verheiratet, lebte Reger mehrere Jahre in München, wirkte sodann bis Ende 1908 als Professor am Leipziger Konservatorium und ist heute, als Komponist unermüdlich schaffend, auch als ausübender Künstler eine vielgesuchte Persönlichkeit.

Erstaunlich rasch ist Reger in der Öffentlichkeit durchgedrungen und dazu mag vielleicht weniger der absolute Wert seiner Kompositionen als vielmehr die so überaus prägnante Eigenart seines Kunstschaffens beigetragen haben, welche sofort alle Aufmerksamkeit auf sich zog. Es war eben eine ganz neue Erscheinung in der modernen Richtung, die da auftauchte, ein kühner Neuerer, der weder von Wagner, noch Liszt beeinflußt, aus der Brahmsschen Schule hervorgegangen, in der überkommenen Form trotzdem durchaus neues, modernes Leben entfaltete. Was Reger an Brahmsschem Geist in seine Musik aufnahm, ist eben nichts anderes als ein gewisser moderner Zug, welcher den Brahmsschen Werken eigen ist, ohne daß sich der große Klassikerverehrer dessen selbst bewußt geworden wäre. Auf den ersten Blick läßt sich, insbesondere im Liede, eine solche Verwandtschaft überhaupt schwer erkennen, wie viel Reger jedoch selbst auf die klassische Form hält, geht aus einem „Offenen Brief" des Komponisten hervor, welcher seinerzeit in der Zeitschrift „Musik", VII, 1, veröffentlicht wurde. Da heißt es u. a.: „Man hat zu oft vergessen, daß unsere Meister ohne Ausnahme vorerst eine strenge Schule durchmachten, das ‚hand-

werksmäßige' der Kunst vorerst gründlichst erlernten, ehe sie daran gingen, die Form mit weiser Hand zu zerbrechen, d. h. zu erweitern, zu vertiefen. So ist es total verkehrt, wenn unsere ‚Jüngsten' z. B. glauben, als Liederkomponisten da einsetzen zu müssen, wo Hugo Wolf aufgehört hat, man vergesse ja nicht, welchen enormen Entwicklungsgang Hugo Wolf durchgemacht hat." In diesen Worten charakterisiert sich zugleich der künstlerische Lebensweg des Meisters, der, von den Klassikern ausgegangen, jetzt wirklich oft die Form zerbricht, um überraschend Neues zu schaffen. Da herrscht nun nicht selten ein fast chaotisches Durcheinanderstürmen der bizarrsten Einfälle, welches geradezu den Widerspruch herausfordert und die vielen Anfeindungen, denen Reger ausgesetzt ist, zum Teile wenigstens rechtfertigt. Dr. Walter Niemann*) charakterisiert Regers Schaffen folgendermaßen: „In Regers Werken redet eine musikalisch ungewöhnlich begabte, ausgeprägte Persönlichkeit zu uns. Ihr Grundzug ist Männlichkeit bis zum harten, finstern Trotz gesteigerte Eigenwilligkeit, ihr Charakteristisches sind jähe Gefühlsübergänge. Seine Erfindung gilt vielen als gering, sie ist aber etwas ganz anderes, als wir es bei unseren Klassikern und Romantikern gewöhnt sind. Ihre Melodielinie verzichtet auf weite Bogenführung und gibt dafür eine der poetischen Prosa angenäherte, wirklich sprechende, reichverzierte und chromatisch kühn geführte Tonsprache voll persönlichsten Ausdrucks, dazu eine ganz passende reiche, überaus interessante und die Schranken der Tonalität durch fessellose und neue Anwendung der chromatischen Tonleiter beinahe völlig verwischende Harmonik." Um eine derartige Musik wirklich in ihrer ganzen Charakteristik zu verstehen, muß man Musiker von Fach sein, und auch für einen solchen mag dies oft genug ein hartes Stück Arbeit bedeuten.

Der Eigenart Regerscher Kunstauffassung entspricht die Verbindung von Musik und Poesie verhältnismäßig am wenigsten, der Oper und der symphonischen Dichtung steht

*) Aus Westermanns Juni-Monatsheft 1907.

er daher ganz fern. Klavierwerke, große Orgelkompositionen, Choralvorspiele und -phantasien, welche geradezu an Bach gemahnen, Kammermusik und bis jetzt nur vier Orchesterwerke bilden heute den Sukkus und den Höhepunkt seines Schaffens, zu welchem sich noch die erstaunliche Anzahl von weit über 200 Liedern gesellt. Aus dieser reichen Fülle der Lyrik sprießen viele eigenartig schöne Blüten hervor; doch sind es nicht nur Rosen ohne Dornen. Letztere kehren ihre Spitze oft gegen uns und verwunden unser Ohr durch eine krasse Anhäufung von Dissonanzen, oder durch allzu barock überladene Detailmalerei. Alle Lieder Regers, selbst die schönsten oder leichtest verständlichen, wollen erst erobert sein und vieles wird dem Laien wohl stets unverständlich bleiben. Klavierpart und Singstimme gehen jedes seinen eigenen Weg, einander unterstützend, stellenweise aber auch, sozusagen, gegeneinander geführt; breit angelegte, eingängliche und an sich schöne Melodien vermissen wir fast gänzlich, während der Klavierpart oft einen eigenartig fesselnden Klangreiz entfaltet, die Singstimme bald in der Höhe, bald in der Tiefe in reiche melismatische Figuren einhüllend.

Unter die zugänglichsten Lieder Regers gehören zweifellos die drei Bände „Schlichte Weisen", welche eine reiche Fülle von wechselnden Stimmungen, aparten Rhythmen, reizvollen Melodien und humoristischen Tonmalereien enthalten. Wirklich einfache volkstümliche Harmoniefolgen und schlichte Melodien sind aber auch in diesem Werke in der Minderzahl und es mag in der Tat befremden, daß Reger diesen Liedern den Namen „Schlichte Weisen" gab. Dem Komponisten selbst mögen sie immerhin schlicht erscheinen und sie sind es wirklich im Vergleich zu seinen vielen anderen, teils hochbedeutenden, teils aber allzu bizarren, überkünstelten Liedern, deren sinngemäße und verständnisvolle Interpretation den vollendeten Musiker beansprucht, der nicht die unendliche Mühe scheut, sich auch in die oft bis zum Extrem gesteigerten Auswüchse Regerscher Lyrik hineinzuleben. Die „Schlichten Weisen" des ersten Bandes verdienen ihren Namen entschieden noch am ehesten. Als wirk-

lich sanglich und leichtverständlich wären die sinnig-schlichten Lieder „Waldeinsamkeit", „Herzenstausch" und „Maiennacht", das reizend-frische Liedchen „Wenn die Linde blüht" und die so ungemein charakteristisch und ausdrucksvoll deklamierten Lieder „Schlecht Wetter" und „Warte nur" hervorzuheben. Unter den einfacheren Liedern des zweiten Bandes seien genannt das ausdrucksvolle „Es blüht ein Blümlein rosenrot" und der stimmungsvolle „Friede", schwierig hingegen, aber in seiner realistischen Tonmalerei scharf ausgeprägt ist „Zwiesprach". Das ununterbrochene Rollen des Mühlrades begleitet die temperamentvolle Zwiesprache des Müllers mit der Nachbarsgret', bis sich der Müller endlich entschließt, zum Tanze zu gehen. Wie nun die Bewegung des Rades ins Stocken gerät und dieses allmählich stille steht, ist musikalisch meisterhaft wiedergegeben in dem sich immer mehr verlangsamenden Rhythmus des Mühlradmotivs. Keck und frisch, voll echten Humors ist „Hans und Grete"; in „Des Kindes Gebet", mit seiner silberhellen Begleitung hingegen, fühlen wir den ganzen Zauber des unschuldig-reinen, betenden Kinderherzens. Aus dem dritten Bande möchten wir „Von der Liebe" hervorheben als Beweis von Regers realistischer Detailmalerei, welche sogar das Humpeln auf einem Beine sehr deutlich musikalisch darstellt, ferner das lebendige „Reiterlied" mit seinen wirkungsvollen Kontrasten. Das „Schelmenliedchen" wäre ganz reizend, wenn es nicht einige geradezu banale Wendungen aufweisen würde.

Zu den schwierigsten, für gewöhnliche Sterbliche überhaupt kaum wiederzugebenden Liedern gehört z. B. aus op. 51 „Träume, träume, du mein süßes Leben", das mit dem ganzen Raffinement des vollendeten Klavierspielers und Sängers ausgeführt werden muß, um überhaupt nur annähernd verstanden zu werden, oder das bizarre, durch die kunstvolle Äußerlichkeit seiner Mache uns eher abstoßende Lied „Spatz und Spätzin" (aus op. 88) und viele andere, auf die wir uns nicht näher einlassen wollen. Als Beispiel frappierender Realistik wäre auch „Wäsche im Winde"

aus op. 75 zu nennen. Ob es eines großen Künstlers würdig ist, das Zerren des Windes an der Wäscheleine, das Flattern und Klatschen der nassen Stücke musikalisch getreu nachzubilden, lassen wir dahingestellt, wirkungsvoll ist das Lied in seiner Art jedenfalls.

Wahrhaft groß und edel dagegen ist die „Aeolsharfe", op. 75, in der uns Reger mit sein Bestes im Liede geschenkt hat. Wunderbar klingt die synkopierte Terz in der Mittelstimme des Klavierparts, welche das ganze Lied durchzieht und von der Begleitung und Singstimme in ausdrucksvoller Weise umspielt wird. Ein solches Lied, so schwer es auch sei, zu studieren, kann gewiß nur Freude und Befriedigung gewähren; das gleiche gilt von den vier Liedern op. 97: „Das Dorf", „Leise, leise weht ihr Lüfte", „Ein Drängen" und „Der bescheidene Schäfer", von welchen jedes in seiner Art ein Meisterstück bildet, die drei ersten als tiefdurchdachte Seelengemälde, mit ernstem Stimmungsgehalt, das letzte als Genrebildchen. Über den einfach zarten, fast übersinnlichen Harmoniefolgen des ersten Liedes, „Das Dorf", liegt die ganze träumerisch-vielsagende und doch unaussprechliche Heimlichkeit der Nacht; das zart wiegende „Leise, leise weht ihr Lüfte" verkörpert die sorgende Mutterliebe. Ein großer Zug geht durch das dritte Lied, „Ein Drängen"; in leidenschaftlichen Tonfolgen schreit die Sehnsucht nach einer alles mit sich fortreißenden Liebe und umso ergreifender wirkt im Kontrast die Unstillbarkeit dieses heißen Wunsches. Im Gegensatz zu diesem psychologischen Drama steht das anmutig-schelmische, allerliebste Lied „Der bescheidene Schäfer". Der neckischen Stimmung ist Reger aber im großen und ganzen nicht recht gewachsen, so ist z. B. „Warnung" aus op. 104 mit seiner schelmischen Tendenz eines der minder bedeutenden Lieder. Überhaupt ist es zu bedauern, daß Reger als dichterischen Vorwurf so gerne nicht ganz einwandfreie, sogar sehr minderwertige Lyrik wählt, in dieser Beziehung steht er nicht auf der Höhe der modernen Anschauungen. Im besten Sinne des Wortes beachtenswert und volkstüm-

lich sind die Choralkantaten Regers für die Hauptfeste des Kirchenjahres; auch Männerchöre und gemischte Chöre erfreuen den Zuhörer durch ihre schöne Klangwirkung.

Eine durch und durch eigenartige Künstlernatur, ein starkes, vielseitiges und phantasiereiches Talent tritt uns in **Hans Pfitzner** entgegen, der am 5. Mai 1869 in Moskau geboren wurde. Seine Eltern waren Deutsche, die Mutter eine bedeutende Pianistin und hochgebildete Frau, der Vater Violinspieler und als solcher an der Moskauer Oper tätig; später wurde er Musikdirektor am Stadttheater in Frankfurt. Hier erhielt Hans Pfitzner seine erste Schulbildung und besuchte von 1886—1890 das Hochsche Konservatorium. Bereits als Realschüler schrieb Pfitzner Lieder, von welchen sein Freund P. N. Coßmann sagte, daß „späterhin wohl manche an die Öffentlichkeit gelangen werden, die schon ganz das individuelle Gepräge, die Höhe und Reinheit seiner späteren Musik zeigen und in sich vollendet sind"*). Auch während der Konservatoriumszeit entstanden zahlreiche Kompositionen, so die dramatische Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug", die Ballade für Frauenchor, Altsoli und Orchester „Der Blumen Rache", welche sich durch unendlich feinen Stimmungsgehalt auszeichnet, und viele Lieder. Wichtig für Pfitzners weiteres Schaffen wurde die Freundschaft, welche ihn mit einem Kollegen, dem aus England stammenden Deutschen James Grun verband. Die beiden Jünglinge strebten dem musikalischen Drama zu, Grun als Dichter, Pfitzner als Musiker und ergänzten einander in gegenseitiger Anregung. So schuf Grun die Textdichtung zu Pfitzners erstem Musikdrama „Der arme Heinrich", das 1895 in Mainz aufgeführt wurde und viel von sich sprechen machte. In der Folge wurde Pfitzner zweiter Kapellmeister am Stadttheater in Mainz, doch übersiedelte er schon 1897 nach Berlin als Lehrer für Komposition und Dirigieren am Sternschen Konservatorium. Im Sommer 1899 verheiratete er sich

*) Paul Nikolaus Coßmann, Hans Pfitzner. 1904.

mit der Tochter seines Frankfurter Lehrers, James Kwast. Von 1903—1906 wirkte er als erster Kapellmeister am Theater des Westens, siedelte im Herbst 1907 nach München über, um das Kaimorchester zu dirigieren, und bekleidet heute die Stelle des Musikdirektors am städtischen Konservatorium in Straßburg. 1901 trat Pfitzner mit einer zweiten Oper an die Öffentlichkeit, „Die Rose vom Liebesgarten", die später in Wien und München sehr beifällig aufgenommen wurde. Insbesondere schloß sich in München eine Schar begeisterter Anhänger der Pfitznerschen Muse zusammen, in der Absicht, seine Kunst der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Vor allem trat P. N. Coßmann, ein Schulfreund Pfitzners, für ihn in die Schranken, teils mit der Feder, teils durch Veranstaltung von Konzerten, in welchen das Publikum Gelegenheit fand, auch Pfitzners Kammermusik und Lyrik kennen zu lernen.

Wie Strauß in der symphonischen Dichtung, Reger in seinen Orgelwerken, so hat Pfitzner bisher in der Kammermusik und im Musikdrama sein Bestes geleistet. Seine Werke auf diesen Gebieten sind nicht sehr zahlreich, aber um so bedeutender, sie geben uns ein Bild seiner ganzen künstlerischen Individualität und kennzeichnen seine eigentümliche Sonderstellung im modernen Musikleben. Im Musikdrama geht Pfitzner direkt von Wagner aus und das gemeinsame Schaffen mit dem ihm geistig nahe verwandten Grun ersetzt den Mangel eigener dichterischer Begabung, die für das Schaffen eines vollendeten Musikdramas nach Wagnerschen Begriffen unerläßlich wäre. So ist Pfitzner auf diesem Gebiete „Wagnerianer im besten Sinne" und ganz moderner Musiker. Hingegen hält er sich von jeglicher Programmusik ferne und nähert sich in der Kammermusik und besonders im Liede der älteren Romantik. Trotz seiner liebevollen Behandlung des Klavierparts, in welcher er ganz modern ist, tragen seine Lieder doch ein, von dem allgemeinen Charakter des modernen Liedes abweichendes Gepräge, da er stets bemüht ist, die dominierende Herrschaft der Singstimme einzuräumen. Sein Höchstes im Liede gibt Pfitzner in der Vertonung Eichen-

dorffscher Lyrik, deren romantische Naturschilderung kein zweiter seit Schumann so poetisch erfaßt hat. Dies beweisen schon die „Fünf Lieder“ (Gedichte von J. v. Eichendorff), op. 9, „Die Einsame“, mit der träumerisch-duftigen Nachtstimmung, das schwermütig-trübe „Im Herbst“ und „Der Abschied“, mit seiner tiefmelancholischen Melodie und den einheitlich gleichförmig dahingleitenden, ppp gehaltenen Begleitungsfiguren. Auch „Der Bote“ aus op. 5 ist originell und wirkungsvoll durch seine Tonmalerei, welche z. B. das leise Erklingen der Zither im Windhauch und den darauffolgenden Aufschwung trefflich charakterisiert. Vor allem aber leuchtet unter den Eichendorffliedern Pfitzners das so unendlich stimmungsvolle „Zum Abschied meiner Tochter“ aus op. 10 hervor. Schon das Anfangsmotiv führt uns in die trübe Herbststimmung ein, das Rauschen der fallenden Blätter, das in der Musik charakteristisch zum Ausdruck kommt, kündet das Ersterben der Natur an und die gleiche Stimmung liegt über der Menschenseele, die den herben Schmerz des Abschiednehmens vor sich hat „Wie arm, die sich lieben und scheiden, das haben erfahren wir beiden.“ Mit den einfachsten Mitteln, einem kleinen chromatischen Motiv, ist das Grauen vor dem öden, stillen Haus ausgedrückt, und nachdem der schwerste Moment des Scheidens vorüber, bringt in lebenswahrer Tonmalerei das Flattern des Tüchleins den letzten Abschiedsgruß der Scheidenden, wir hören das Rasseln des Wagens, zuerst langsam, dann immer rascher und kräftiger, durchs Tor hinaus, der Zukunft entgegen — noch ein erschütternder letzter Ruf des Vaters, „lieb Töchterlein, fahre mit Gott“, dann senkt sich allmählich die Stille der Einsamkeit herab. Auch der fröhlichen Seite Eichendorffscher Poesie wird Pfitzner gerecht in dem von echter Wanderlust erfüllten, frischen, kräftigen Liede „Studentenfahrt“, op. 11.

Unter Pfitzners frühesten Liedern, op. 2, welche uns schon die ganze zarte und tiefinnige Auffassung des Meisters zeigen, möchten wir ganz besonders die beiden Lieder von Hermann Lingg, „Immer leiser wird mein Schlummer“

und das ernste „Lied“ („Kalt und schneidend weht der Wind“) hervorheben, welch letzteres in seinem Hauptmotiv einen schönen Einfall echt Pfitznerscher Gedankentiefe bringt. Die beiden Lieder seiner Freunde, „Frieden“, aus op. 5, von James Grun und „Widmung“, aus op. 6 von N. P. Coßmann, sind jedes in seiner Art ungemein interessant. Das eine märchenhaft duftig, das Schweben der leichten Morgenwölkchen ebenso reizend zum Ausdruck bringend, wie die zart romantische Liebesstimmung, das andere trotz seiner kurzen Fassung viel inniges Gefühl verratend. Merkwürdig berührt es, daß ein so tiefdenkender, ernster Musiker wie Hans Pfitzner bisweilen Gefallen daran findet, auch harmlos-naive Einfälle von einfachstem Humor in ein musikalisches Gewand zu kleiden. Er tut dies in liebenswürdigster Weise, wie z. B. in dem hübschen Rokokostückchen „Sonst“, aus op. 15, in dem heiter-gemütlichen Liede „Gretl“, aus op. 11 oder in dem trockenen Humor der „Tragischen Geschichte“, aus op. 22.

Der reflektierenden Tendenz unserer heutigen Zeit vermag sich Pfitzner auch nicht ganz zu entschlagen und ist er z. B., indem er „Ich aber weiß“, von Jakobowsky, aus op. 11, oder die „Stimme der Sehnsucht“, aus op. 19, vertont, ein völlig anderer. Diese und ähnliche Lieder sind mehr ausgeklügelt als ursprünglich empfunden und kommen an realistischer Wortillustration den Modernsten gleich. So ist z. B. in dem letztgenannten Liede die „dumpfe, verworrene“ Stimme der Sehnsucht durch die Chromatik des Klavierparts ausgedrückt, welche wie ein dunkles Band fast das ganze Lied durchzieht. Unendlich fein ausgedacht ist das Aufhören dieser chromatischen Figur bei einzelnen präziser ausgedrückten Erinnerungsbildern, so bei der schönen Stelle „Ich bin deiner Jugend verblühender Traum, der erste Kuß unterm Apfelbaum“. Bei den Worten, „es treibt dich, in purpurne Fernen zu gehen“, verliert sich auch die Musik in den höchsten Tonlagen, zart angedeutet, wie in unendliche Fernen. So ließen sich noch viele interessante Stellen aus diesem und manchen anderen Liedern derselben Richtung

anführen. Wenn uns Pfitzner auch in seinen gemütvollen und phantasiereichen, schlichten Stimmungsliedern wärmer zum Herzen spricht, so erreichen dafür seine reflektierenden Gesänge einen hohen künstlerischen Wert, da sie trotz aller feinberechneten Einzelheiten doch nie den logischen Zusammenhang verlieren und ein formvollendetes, abgerundetes Ganzes bilden.

In seinem letzten Liederwerke, op. 22, greift Pfitzner auf Bürgers Gedichte zurück und zeigt uns damit, daß auch die Lyrik vergangener Tage in moderner Auffassung wiedergegeben zu werden verdient. In den drei Liedern, „Schön Suschen", „Gegenliebe" und „An die Bienen" wird er dem Charakter der Dichtung in überzeugender Weise gerecht. Zierlich summend, wie ein Schwarm des geflügelten Völkchens, huscht das reizende Lied „An die Bienen" an uns vorbei, ein feingeädertes Tongewebe voll Leben und Bewegung.

Das eigenartige, vielseitige Schaffen der drei hervorragenden Musiker Strauß, Reger und Pfitzner hat, wie wir gesehen, dem modernen Liede bereits eine reiche Fülle verschiedenartigster Anregungen, neues Leben, neue Kraft gebracht und wir können von ihnen noch viel erwarten. Unter den drei Meistern dünkt uns Pfitzner als derjenige, welcher das kleine Lied mit besonderer Liebe und Sorgfalt pflegt und wir können nur hoffen, daß gerade er uns noch viel Neues und Schönes erschließen werde.

XVII. Allgemeiner Überblick der modernen Liederkomponisten.

In den beiden letzten Kapiteln haben wir die Begründer und Hauptvertreter der modernen Richtung im Liede herausgegriffen — um diese gruppieren sich die Legionen all jener älteren und jüngeren Komponisten, welche, derselben Richtung angehörend, teils nachahmend im guten und schlechten Sinne, teils individuell weiterschaffend, das moderne Lied fortpflanzen.

In diesen Bestrebungen spielt natürlich auch die moderne Lyrik eine wichtige Rolle. Die jüngeren Komponisten bevorzugen zu ihren Vertonungen die modernsten Dichtungen, und auch hier stehen Musik und Poesie in engsten Wechselbeziehungen zueinander. Reife und wertvolle Gedichte erzeugen auch reife und wertvolle Lieder, während die sog. „Auswüchse" der modernen Lyrik in der Musik gleichfalls ihren Widerhall finden. So wie die Tonkunst mit Beethoven, Schubert und Schumann, hatte auch die Dichtkunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Goethe und den großen Romantikern ihren Höhepunkt erreicht, welcher eine Kunstepoche abschloß, die ohne Hinzutreten eines neuen, lebenskräftigen Elementes keiner weiteren Entwicklung mehr fähig gewesen wäre. Das einseitige Verfolgen der klassischen Schönheitsideale mußte allmählich zur Schablone, zu leerem Reimgeklingel führen und nur wenige Dichter der nachgoetheschen Epoche konnten sich diesen Einflüssen entziehen. Die Durchschnittspoesie blieb in der konventionellen Phrase, in den althergebrachten Gefühlen und Idealen stecken und sang von allem anderen eher, als von dem, was in Wirklichkeit Herz und Geist der Mitwelt erfüllte. Erst in den drei letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts regte sich in allen, nach geistiger Freiheit und Wahrheit

ringenden Dichtern der Wunsch, die Poesie auch mit den modernen Anschauungen und mit den Problemen des modernen Lebens in Verbindung zu bringen. Es waren zumeist Kinder der Großstadt, welche ein offenes Auge für die krassen Widersprüche des Lebens, ein mitfühlendes Herz für das Elend der großen Massen hatten, welche den Kampf gegen Egoismus und Herrschsucht der Genießenden aufnahmen. Sie machten es sich zur Aufgabe, eine neue Lyrik zu schaffen, die „durchtränkt von dem Lebensstrom der Zeit und der Nation, ein charakteristisch-verkörpertes Abbild alles Leidens, Sehnens, Strebens und Kämpfens unserer Epoche darstellt"*). Daher hat die moderne Lyrik vorwiegend nationales Gepräge und sozialdemokratische Färbung, sie schildert das Leben in schroffster Realistik und schreckt auch nicht vor derben Wahrheiten und Ergüssen schwülster Sinnlichkeit zurück. Wie jede im Bilden und Gären begriffene Kunstrichtung, schießt auch sie oft weit über ihr Ziel hinaus, oder vermag ihre Ideen nicht in die richtige Fassung zu bringen, aber darum fehlt es ihr doch nicht an vielen Werken von bleibender Schönheit.

Für das musikalische Lied ist die moderne Dichtkunst insofern von großer Bedeutung, als sie das Stoffgebiet der Lyrik erweiterte und auch neue Formen für dieselbe schuf.

In die rein naturalistische Strömung, welche in Arno Holz und Karl Henckell ihre bedeutendsten Vertreter findet, trug Detlev von Liliencron das romantische Element hinein. Liliencrons starker poetischer Begabung und seinem feinen Beobachtungssinn war jede menschliche Regung verständlich, doch faßte er das Leben einfach und natürlich auf und in seinem frischen, gesunden Empfinden nahm die Liebe zur Natur einen weiten Raum ein. Stimmungsvolle Darstellung und realistische Detailmalerei kennzeichnen seine Dichtungen und verleihen besonders seinen Naturschilderungen echt poetischen Wert. Karl Busse vergleicht Liliencron mit Storm und charakterisiert die beiden Dichter mit den treffenden Worten: „Wenn Storm einen Teich schildert,

*) Richard Urban „Die literarische Gegenwart".

so malt er das Ufer mit seinen schwankenden Gräsern und dem Schilf, das die Libellen umfliegen. Liliencron aber malt noch den zerrissenen Stiefel hinzu, den irgendein Vagabund dort zurückließ"*). Als Schöpfer der modernen Naturpoesie bot Liliencron dem Liede reichste Anregung und viele Komponisten beschäftigten sich eingehend mit ihm. Seiner Richtung, der Neuromantik, gehören Karl Busse, Otto Julius Bierbaum, Gustav Falke und Ludwig Jakobowski an, ihnen allen begegnen wir oft im Liede.

Die reflektierende Richtung des modernen Liedes vertritt Richard Dehmel, der Verehrer Nietzsches. Während Arno Holz, Henckell u. a. die sozialistische, Liliencron die romantische Seite der modernen Lyrik bevorzugen, ist Richard Dehmel der Sänger der Symbolik. Alle im Menschen schlummernden Leidenschaften und Triebe offenbart Dehmel mit drastischer Realistik, doch ist er frei von sinnlichem Zynismus; ihm sind die Versuchungen des Lebens ein notwendiges Ringen und Kämpfen nach Vervollkommnung. Er strebt ein ethisch reines, starkes Menschentum an und sieht im Glück der Allgemeinheit, dem sich der einzelne unterordnen muß, Zweck und Endziel des Daseins. Den „Dichter unserer Zeitseele" nennt ihn Detlev von Liliencron und er selbst faßt seine Kunstauffassung in die Worte zusammen: „Künstler, enthülle die Tiefen des Lebens im Strahl deines Geistes, auch das Gemeine, doch nur — wie es das Reine umstrickt!"

Dehmels Richtung verfolgen Otto Erich Hartleben und Franz Evers, die heute ebenfalls viel komponiert werden.

Auch einige Dichterinnen haben Bedeutung für das moderne Lied gewonnen — Carmen Sylva, Anna Ritter, Riccarda Huch, Alberta von Puttkammer u. a. Sie alle haben sich die moderne Ausdrucksweise angeeignet, streben nach Freiheit und Vertiefung des Gedankens und schufen bereits viele Lieder, welche der Musiker sich gerne zu eigen macht.

*) Richard Urban a. a. O.

Trotz der schwerwiegenden Einflüsse des ganz modernen poetischen Vorwurfs greift das Lied doch immer wieder gerne auf die bedeutendsten Erzeugnisse vergangener Epochen zurück und die Gedichte von Goethe, Eichendorff, Geibel, Storm, Hebbel, Paul Heyse, Lenau, Julius Wolff, Martin Greif u. a. fesseln uns auch in moderner Auffassung immer wieder aufs neue. Einen unerschöpflichen Born echter Poesie besitzen wir in der so vielseitigen und reichhaltigen Sammlung „Des Knaben Wunderhorn", welche dem Volksliede einen Ehrenplatz in der Literatur sicherte. Insbesondere die jüngste Musikergeneration hat sich dieses Schatzes bemächtigt und darin bewußt oder unbewußt den richtigen Ausgleich gegenüber der allzu großen Erweiterung und Überkünstelung des Liedes gefunden.

Seit Hugo Wolf, dessen Lyrik in ihrer reifsten Schönheit wohl stets ein Genuß für Auserlesene bleiben wird, strebte das Lied immer mehr aus dem kleinen Kreise der geschlossenen Gesellschaft hinaus in den Konzertsaal und noch weiter, der Orchestrierung zu. Leider verführte diese Tatsache gar manchen Komponisten, bei der Liedkomposition allzusehr an den „Effekt" zu denken und denselben entweder in äußerlichen Klangreizen oder in Bizarrerien zu suchen. Als Konzertstück gedacht, mußte das Lied mehr und mehr seinen intimen Charakter verlieren und indem es immer reichere Tonmalerei und breitere Klangwirkungen erstrebte, wurde es zum Orchesterlied, dem ja Wolf bereits den Weg gewiesen hatte. Es gibt heute kaum einen modernen Liederkomponisten, der nicht eine Anzahl Orchesterlieder geschaffen hätte, nicht zum Vorteil der Liedentwicklung. Wenn auch in einzelnen Fällen der poetische Vorwurf geradezu eine orchestrale Ergänzung des Gesanges fordert, wie einzelne balladenartige Dichtungen, oder bestimmte Naturschilderungen, so wird doch zumeist die Innerlichkeit des rein lyrischen Gedichtes durch die Entfaltung so großer Mittel zerstört und wir können es nur mit Freude begrüßen, wenn in allerletzter Zeit wieder ein Bestreben nach Vereinfachung des Liedes zu bemerken ist. Dies tritt nicht nur im Klavier-

liede, sondern auch im Orchesterliede selbst zutage, denn immer häufiger tauchen Versuche auf, das Lied mit Kammermusik in Verbindung zu bringen (Henry Marteau, Waldemar von Baußnern, Alfred Stern).

Eine weitere große Gefahr für das Lied liegt in der allzu literarischen Tendenz unserer Zeit, welche die Musiker verleiten möchte, so viel in ihr Lied hineinzudeuten und hineinzuphilosophieren, daß musikalische Form und Schönheit darüber verloren gehen. Und trotz aller Hochachtung vor dem ungemein geistreichen Aufbau eines derartigen „Tongedichtes" dürfen wir doch nicht auf die erste Grundbedingung und eigentliche Wesenheit des Liedes — Wohlklang und wahre Empfindung — verzichten. In treffend humoristischer Weise geißelt P. N. Coßmann in seiner Broschüre „Hans Pfitzner" die Auswüchse der symbolisierenden Kompositionsweise mit folgenden Worten: „Man nimmt das letzte Heft der ‚Gesellschaft' her und sucht sich aus dem Abschnitt ‚Deutsche Lyrik' ein Gedicht eines möglichst jungen Autors heraus. Damit ist eigentlich schon alles gewonnen; durch die Stoffwahl hat man bereits bekundet, daß man ein moderner Künstler ist, und kann auf den Beifall aller modern gesinnten Konzertkritiker rechnen. Die musikalische Intuition erfolgt derart, daß man zu jedem Satz des Gedichtes, oder, wenn man so viel Zeit hat, zu jedem Wort eine Illustration liefert, die mehr in die Klavierbegleitung als in die Singstimme zu verlegen ist; letztere musikalisch zu bevorzugen überlasse man solchen Komponisten, die nach alter Schablone mit Melodien u. dgl. arbeiten. Beim Neutoner ist der Sänger nur dazu da, zu deklamieren. Jetzt also los! ‚Das Meer erbraust' — da muß man in F-moll in der untersten Lage des Klaviers so lange tremolieren, als es wahrscheinlich ist, daß das Publikum es über sich ergehen lassen wird. ‚Des Postdampfers schrille Glocke ertönt' — a-dur ganz oben, wieder tremolo und nun ganz weich das Postdampferglockensehnsuchtsmotiv cis-d-e. Der feinsinnige Pianist läßt sich bei jedem dieser drei Töne mit dem ganzen Gewicht des Oberkörpers auf die Klaviatur sinken, um so

die metaphysische Bedeutung des Motivs zum Ausdruck zu bringen. Das Publikum, das schon ganz daran gewöhnt ist, jede Woche einen neuen Klassiker kennen zu lernen, wir leben nun einmal in einer vorgeschrittenen Zeit, ersieht den anderen Morgen aus der Zeitung, daß dem Komponisten von ‚Das Meer erbraust' jene höchst transzendente Emphase des Ausdruckes zu Gebote stehe, wie sie erst die durch Berlioz, Wagner und Liszt ins Metaphysische gesteigerte Ausdrucksfähigkeit möglich gemacht hat. Die durch keine Form beengte intuitive Versenkung in den Gehalt der Dichtung erhält gebührendes Lob. So würde ich, wenn ich Zeit hätte, komponieren. Die Zeit ist insofern wesentlich, als man bei längerem Herumklimpern leicht auf ungewöhnliche, sich zum Ausdruck des Metaphysischen eignende Harmoniefolgen stößt." Es läßt sich nicht leugnen, daß diese scharfe Satire auf gar manche Komponisten anzuwenden wäre, doch sind dies zumeist unbedeutende Talente, welche um jeden Preis modern erscheinen wollen und nichts anderes als Zerrbilder der modernen Lyrik liefern. Diese unwürdigen Vertreter der neuen Richtung erscheinen aber glücklicherweise gegenüber den echten und gediegenen Talenten in der Minderzahl und es ist ein erfreulicheres Beginnen, das wahrhaft Gute und Schöne im modernen Liede aufzusuchen, als die Verirrungen desselben zu tadeln. Auch diese Aufgabe jedoch ist keine leichte, sogar eine gewagte — handelt es sich doch zumeist um noch lebende Künstler, deren Schaffen nicht als abgeschlossen zu betrachten ist. Bei der schier unabsehbaren Menge moderner Liederkomponisten ist es überdies unmöglich, die bedeutenderen anzuführen, ohne dieses oder jenes beachtenswerte Talent zu übersehen. Trotz des ehrlichen Bestrebens, richtig vorzugehen, dürften wir doch unstreitig viele verheißungsvolle Künstler nicht genannt haben. Diese mögen es uns verzeihen! Wir beabsichtigen nichts anderes, als in diesem Kapitel im kurzen ein allgemeines Bild der modernen Liedkomposition der jüngstvergangenen und gegenwärtigen Zeit in ihren verschiedenen Richtungen zu geben und die Hauptvertreter der einzelnen Strömungen herauszugreifen.

Da sind vor allem jene älteren Musiker zu nennen, welche, erfüllt von dem Geiste der neuen Richtung, doch der früheren Epoche noch so nahe stehen, daß in ihrem Schaffen alte und neue Einflüsse miteinander wetteifern. So werden z. B. Namen, wie Arnold Mendelssohn, Engelbert Humperdinck, August Bungert, Hans Sommer, Hans Huber, Ludwig Thuille, von den gemäßigteren Vertretern des modernen Liedes auch heute stets mit voller Anerkennung und Achtung genannt.

In dem Großneffen Felix Mendelssohns, dem Professor und Kirchenmusikmeister in Darmstadt, **Arnold Mendelssohn**, lebt der Ruhm dieses Namens wieder auf. Als stille und vornehme Künstlernatur hat er jedoch nichts dazugetan, seinen Verdiensten entsprechend, viel in der Öffentlichkeit von sich reden zu machen. Am 26. Dezember 1855 zu Ratibor a. O. geboren, kam Mendelssohn mit seinen Eltern schon als zehnjähriger Knabe nach Berlin, absolvierte dort das Gymnasium und sollte hierauf in Tübingen das Studium der Rechte ergreifen. Doch schon nach einem Semester kehrte der junge Student nach Berlin zurück, um sich der Musik zu widmen und studierte an dem Institut für Kirchenmusik, sowie an der Meisterschule der Akademie unter Grell, Taubert und Löschhorn. Spätere Wanderjahre führten Mendelssohn nach Bonn, Bielefeld und Köln, bis er sich 1890 dauernd in Darmstadt niederließ.

Wenn Mendelssohn der modernen Musik auch keineswegs fremd gegenübersteht und manches davon für sein eigenes Schaffen verwertet, so knüpft er doch mehr an die Traditionen alter großer Meister an und verehrt insbesondere Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Mehrere Werke von Schütz machte er uns durch Neubearbeitungen wieder zugänglich und der Einfluß Bachs, Felix Mendelssohns, Schuberts und Schumanns spricht aus seinen Kompositionen ebenso, wie jener Hugo Wolfs, ohne daß dadurch seine Individualität eine Einbuße erlitte. Mendelssohn ist ein ernst und eigenartig schaffender Künstler, dessen geistliche und weltliche Chorwerke gehaltvolle Empfindung, edle Melodik

und reiche kontrapunktisch vertiefte Harmonik aufweisen. Seine zahlreichen Lieder zeichnen sich durch warme, sangliche Töne aus, oft tritt ein Zug zum Volkstümlichen, auch zum Humoristischen hervor. Meist gibt Mendelssohn in seinen Liedern mit feinem Verständnis den Stimmungsgehalt wieder, doch entspricht die Deklamation nicht immer unserer modernen Anschauung. Auch wirken manche Lieder ermüdend durch zu oftmalige Wiederholung eines und desselben Motivs im Klavierpart.

Dem liebenswürdigen Naturell Mendelssohns liegen die sinnig-einfachen, schlichten Lieder besonders gut, so sind „Dem Töchterchen zum Geburtstag" (Nr. 8), die „Twe Waigenleedkes" (H. Wette, Nr. 15) und das reizende „Gotteskind" (L. Du Bois-Reymond, Nr. 43) als Beispiele dieser Art hervorzuheben. Einfach, aber dabei von starker Stimmung getragen ist „Aus dem hohen Lied" (Nr. 4); hier stört die gewollte Gleichförmigkeit des Klavierparts nicht, in dem Gesange „Aus dem Nachtlied Zarathustras" (Nr. 19) von Nietzsche hingegen wirkt sie ermüdend und wird die musikalische Auffassung dem Dichterworte nicht ganz gerecht. Bewegter und zart abgetönt ist „Dämmerung senkte sich von oben" (Goethe, Nr. 24). „Nachtgesang" (Nr. 41) wäre als sehr melodiöses, stimmungsvolles Lied zu nennen, doch könnte es ebensogut unter den „Liedern ohne Worte" Felix Mendelssohns einen Ehrenplatz einnehmen. Viel modernere Auffassung zeigt Mendelssohn in seinen letzten bisher erschienenen Liedern (Vierte Folge). Da fällt uns gleich Nr. 44, „Nahender Frühling" (Zweites phänologisches Lied), von Reinhard Volker auf; das Erwachen der Natur ist mit zarter Empfindung leise angedeutet, frei von jeder sentimentalen Wendung. „Der Chapeau" (Nr. 45) von Gottfried Keller erfreut durch seine humoristische Darstellung und die ausdrucksvolle, durchaus richtige Deklamation. Interessant wiedergegeben ist das philosophierende Gedicht „Breite und Tiefe" (Nr. 48) von F. Th. Vischer. Mendelssohns veröffentlichte vier Gesänge aus dem Festspiel Goethes, „Pandora" (Nr. 49 bis

52) erscheinen uns als seine reifsten Schöpfungen auf lyrischem Gebiet und erheben sich weit über seine bisherigen Lieder. Sie sind tief durchdacht, ohne dabei zu sehr in trockene Reflexion überzugehen, die Musik schließt sich in ausdrucksvollster Weise den edlen Worten Goethes an, jedes charakteristische Moment des Textes in würdiger Tonmalerei hervorhebend.

Warm und gesund empfunden sind die frischen volkstümlichen Lieder **Engelbert Humperdincks.** 1854 in Siegburg a. Rh. geboren, erhielt Humperdinck seine musikalische Ausbildung durch Hiller und Rheinberger und wurde nacheinander durch den Mozart - Mendelssohn- und Meyerbeerpreis ausgezeichnet. Früh trat er in freundschaftliche Beziehungen zu Richard Wagner, studierte in Bayreuth die Festspiele ein und wurde auch der Lehrer des jungen Siegfried Wagner. Humperdinck ist als trefflicher Musikpädagoge bekannt, er wirkt heute als Professor an der Königlichen Hochschule in Berlin und ist auch Mitglied der Königlichen Akademie der Künste. Als Komponist errang er den ersten durchschlagenden Erfolg mit seiner reizenden Märchenoper „Hänsel und Gretel", in welcher er uns den ganzen Zauber der Märchenwelt erschließt. Dieselbe naive, kindlich-reine Stimmung liegt auch in seinen sinnigen, hübschen Kinderliedern. Mit feiner Beobachtung weiß er sich in die zarte Kindesseele hinein zu leben, wirklich kindliche Stimmungen und Einfälle daraus zu schöpfen und sie in ungekünstelter Naivität musikalisch wiederzugeben. So birgt sein „Deutsches Kinderliederbuch" eine reiche Anzahl Lieder, welche so recht dazu angetan sind, die Liebe zur Musik im kindlichen Gemüte zu wecken. Auch die übrigen Lieder Humperdincks zeichnen sich fast alle durch einfach schlichte und sangliche Melodien aus, so „Das Lied vom Glück", „Sonntagsruhe", das zarte „Liebesorakel" und andere. Mit Vorliebe behandelt Humperdinck die Dialektdichtung und weiß, ähnlich wie Koschat, den neckisch-scherzhaften „Salon-Volkston" zu treffen. Als hübsch und wirkungsvoll

wären unter diesen „s' Sträußle" und „Jager und Senn'rin" hervorzuheben.

Heute umjubelt, in den Himmel erhoben und gefeiert, morgen verkannt, mißgünstig beurteilt und schließlich vergessen — dies ist das Schicksal so mancher Künstler, denn nichts ist launischer und wetterwendischer, als die Gunst des Publikums und der Kritik. **August Bungert** erfuhr dies an seinem Lebenswerke, den vier Dramen aus der Odyssee, welche bei ihrer ersten Aufführung in Dresden und später auch in Berlin einen wahren Sturm von Begeisterung entfesselten, aber nach kurzer Lebensdauer vom Spielplan wieder abgesetzt und vergessen wurden. Ähnlich erging es Bungerts Liedern, welche in dem letzten Dezennium des verflossenen Jahrhunderts auf keinem Konzertprogramm fehlen durften und sich der Gunst großer Sängerinnen, wie Lili Lehmann und Lilian Sanderson, erfreuten. Heute begegnen wir den Liedern Bungerts nur selten im Konzertsaal, in der deutschen Familie leben sie jedoch mit unverminderter Beliebtheit weiter, besonders die frischen Volks- und Handwerkerlieder, sowie die serbischen und rumänischen Volkslieder. In den Rheinlanden sind viele derselben ganz volkstümlich geworden, so z. B. das vielgesungene, allseits beliebte Lied „Bonn".

August Bungert, 1846 in Mühlheim a. d. Ruhr geboren, zeigte schon frühzeitig große Vorliebe für Musik und Poesie und studierte am Konservatorium in Paris, wo er mit großen Entbehrungen zu kämpfen hatte. Nach Deutschland zurückgekehrt, ließ er sich in Berlin nieder und wirkte neben seiner Komponistentätigkeit auch als Musikschriftsteller und Kritiker. Wertvolle Anregung erfuhr Bungert durch die Königin von Rumänien, Carmen Sylva, mit welcher ihn eine edle geistige Verwandtschaft verbindet. Dem gemeinsamen Schaffen dieser beiden ideal veranlagten Naturen verdankt manches schöne Lied seine Entstehung. Bungert erzählt darüber in einem Briefe an seinen Freund Max Chop: „So entstanden unzählige Lieder der Königin, ich am Flügel

sitzend, sie die Gedichte niederschreibend auf den Block; dann abgerissen die Blätter, auf ein Flügelnotenpult noch naß hingestellt, so sang ich schon den Anfang, indessen Carmen Sylva das Gedicht zu Ende schrieb"*). Diese Schöpfungen wurden in der Sammlung „Lieder einer Königin" zusammengefaßt. Die Lieder Bungerts zeichnen sich im großen und ganzen durch eine schier volkstümliche Einfachheit und damit im engsten Zusammenhang stehende melodische Sanglichkeit aus. Der Komponist beweist seine musikalische Eigenart dadurch, daß er, das Strophenlied bevorzugend, dasselbe durch feine, kleine Züge, durch eine charakteristische Wendung der Begleitung und durch stimmungsvolle Vor-, Nach- und Zwischenspiele den verschiedenen Phasen der Dichtung anpaßt. Die Deklamation hingegen läßt viel zu wünschen übrig, wie uns z. B. die „Gefangene Nachtigall" aus den serbischen Liedern op. 56 beweist. Da fällt gleich im Anfang das Wort Nachtigall auf, dessen Endsilbe über zwei Takte ausgehalten ist, ebenso die Endsilbe „im grünen Haine", während die Silben, auf welchen der sprachliche Akzent liegt, nur Sechzehntelwert aufweisen. Modern hingegen ist in Bungerts Liedern die Harmonik und die Rhythmik, sowie seine Gabe, die Grundstimmung und das Milieu festzuhalten. So bringt z. B. in den „Handwerkerliedern" der Klavierpart stets das charakteristische Geräusch des betreffenden Handwerks (Carmen Sylvas Töpferlied, Seilerlied, Maurerlied, der Schuhmacher usw.). Ungemein ergreifend in seiner schlichten Einfachheit, zu den besten dieses Liederzyklus gehörend, wirkt das Lied „Die Nähterin", von Carmen Sylva. Auch in seinen Volksliedern fremder Nationen ist der Lokalton gut getroffen. Aus den „Serbischen Liedern im Volkston" (op. 56) ist besonders „Mädchen Teufelchen", „Mädchen und Pferdchen" hervorzuheben, ferner „Schön ist's, in die Nacht hinein zu schauen", ein reizendes Liedchen, das sich im leichtbeschwingten Tanzrhythmus bewegt. Eigenartig sind „Liebesbriefe in Liedern" (op. 26), tiefempfunden „Marie

*) Künstlermonographien „August Bungert" von Max Chop.

an der Wiege" und „Vaterunser"; zu den bekanntesten Liedern Bungerts zählen ferner „Die Scheuerfrau am Christabend", „Sein Weib", „Sandträger", „Über die Heide" und „Trunkene Hände" (op. 55).

Einer der ältesten Komponisten der Gegenwart, welcher jedoch in seinem Schaffen bedeutend jünger erscheint, ist **Hans Sommer** (Pseudonym für Hans Friedrich August Zincken). Geboren 20. Juli 1837 in Braunschweig, wirkte er durch 25 Jahre, von 1859—1884, als Professor der Mathematik an der dortigen technischen Hochschule. Sommer hatte schon von Jugend auf große Vorliebe für Musik gezeigt und ernste theoretische Studien betrieben, doch wurde er durch äußere Umstände zur wissenschaftlichen Laufbahn gedrängt. Erst nach seiner Versetzung in den Ruhestand widmete er sich ganz der Musik und leistete hauptsächlich auf dem Gebiete des Liedes, von einfachen Anfängen zu immer freierer Form emporsteigend, viel Anerkennenswertes. Er schrieb an 200 Gesänge, Lieder und Balladen, welche vorwiegend lyrischen Charakter tragen und in ihrer Sanglichkeit dankbar für den Vortragenden sind. Sommer bedient sich gern der modernen Ausdrucksmittel, doch finden sich in seinen Liedern auch manche dilettantische Züge und Anklänge an eine frühere Geschmacksrichtung. Er liebt es, größere Liederzyklen in Musik zu setzen, und wählte dazu mit Vorliebe die in Julius Wolffs Dichtungen eingeschobenen Lieder. So bringt sein op. 3 „Mädchenlieder" aus dem „Wilden Jäger", op. 4 „Rattenfängerlieder", op. 5 „Lieder aus Tannhäuser". Op. 12 („Werners Lieder aus Welschland") ist Scheffels „Trompeter von Säkkingen" gewidmet. Am reifsten scheinen uns die Liederwerke op. 16, „Gedichte von Gottfried Keller" und op. 33, „Eililand", eine Novelle in 10 Liedern mit einer melodramatischen Einleitung.

Hans Huber, der bedeutendste schweizerische Instrumentalkomponist, wurde 1852 in Schönenwerd (Solothurn)

geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung in Leipzig von Richter, Reinecke und Wenzel und wirkt heute in verdienstvoller Weise als Direktor an der Musikschule zu Basel, dessen Universität ihn 1892 zum Ehrendoktor ernannte. Mit Ausnahme der strikten Kammermusik leistete er bisher Vortreffliches auf allen Gebieten der Tonkunst, seine Werke zeichnen sich durch frische Erfindung und kraftvoll pulsierendes Leben aus. In seinen Liedern tritt noch, wie bei Schumann und Brahms, das musikalische Element in den Vordergrund und zwingt den Text oft, sich ihm unterzuordnen; der Stimmungsgehalt jedoch ist stets vortrefflich wiedergegeben. In den „Peregrinaliedern" (op. 32), welche unverkennbar den Einfluß Wagners zeigen, liegt viel poetischer Schwung; in den „Stimmungen" (op. 53) findet sich manche verbrauchte Wendung, die uns banal anmutet, doch werden auch sie den verschiedenen Empfindungen in ansprechender Weise gerecht; besonders wäre das interessante Lied „Roman" hervorzuheben. Das vorher Gesagte gilt auch von den teils sentimentalen, teils ursprünglich empfundenen „Fiedelliedern" (op. 98).

Ludwig Thuille ist mit Richard Strauß und Max Schillings einer der Begründer der neuen „Münchener Schule". In Bozen 1861 geboren, absolvierte er das Gymnasium in Innsbruck und widmete sich dann dem Studium der Musik bei Rheinberger in München. 1883 wurde er selbst Klavier- und Theorielehrer an der Münchener Musikschule und erlangte 1890 den Professortitel. Als hervorragender Musikpädagoge hatte er schon eine ganze Reihe junger Talente zu schöner Entfaltung geführt, als ihn der Tod am 5. Februar 1907 leider so früh seinem schönen Wirkungskreis entriß. Thuille verdankt als Komponist der strengen, noch ganz den alten Formen huldigenden Leitung seines Lehrers Rheinberger eine gewisse Zurückhaltung gegenüber den modernen orchestralen Ausdrucksmitteln, trotzdem er, insbesondere in seinen späteren Werken, doch ganz modern ist. Neben den blendenden Effekten der Musik

seines Freundes Richard Strauß, kamen Thuilles Werke verhältnismäßig langsam zur Geltung, doch eroberte sich sein ganz eigenartiges Schaffen allmählich den ihm gebührenden Ehrenplatz in der modernen Musik.

Als Liederkomponist nimmt Thuille eine hervorragende Stellung ein. Die Arbeiten aus seinen Jugendjahren (op. 4 „Fünf Lieder", op. 5 „Drei Frauenlieder nach Gedichten von Stieler", op. 7 „Von Lieb und Leid" [Stieler]) sind noch ganz unter dem Einflusse Rheinbergers geschrieben. Während sich Thuille von 1889 ab mit Bühnenwerken beschäftigte und sich das Wesen der modernen Musik immer mehr zu eigen machte, schwieg die Liedkomposition, und die mehrere Jahre später veröffentlichten „Drei Gesänge" (op. 12) zeigen uns bereits eine selbständig abgeschlossene Künstlerindividualität. Von den drei interessanten Liedern op. 15 „Mädchenlied", „Sehnsucht" und „Lied der jungen Hexe" nach Gedichten von Bierbaum ist das dritte als rechtes Hexenlied und aparte, interessante Arbeit hervorzuheben. Aus den „5 Liedern für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte" (op. 19), welche die Eigenart der Dichter fein charakterisieren, heben wir das frische, muntere, gefällige Lied „Die Kleine", von Eichendorff, hervor, in welchem wir nur die eine banale Wendung zu den Worten „Ihr könnt fröhlich sein" vermieden haben möchten. Die mystisch-träumerische Stimmung Eichendorffscher Romantik entspricht Thuilles musikalischer Begabung ganz besonders, mit einfachen Mitteln weiß er uns in die jeweilige Situation hinein zu versetzen. Ein schönes Beispiel ist „Zauberblick" aus op. 26, 3 Lieder nach Gedichten von J. v. Eichendorff. Reflektierenden Charakter trägt „Die Insel der Vergessenheit", aus op. 27, von Anna Ritter. Thuille war lange Zeit Dirigent des Vereins „Liederhort" in München und diese Tätigkeit regte ihn begreiflicherweise auch zur Komposition von Männerchorwerken an, welche durch ihre exakte Stimmführung und Formvollendung sowie durch ihre frische Natürlichkeit den feinsinnigen Musiker ver-

raten; ebenso wußte Thuille viele Frauenchöre besonders reizend zu gestalten.

Auch dem modernen Liede fehlt es nicht an Komponisten, welche, die fortschrittlichen Tendenzen ihrer Zeitgenossen zum Teil nur von ferne verfolgend, in ihrem Schaffen vorzugsweise den leichten, gefälligen Genre des Liedes im Auge behalten. Sie vertreten in ihrer Auffassung noch manche Schwächen der alten Schule und legen das Hauptgewicht darauf, den zumeist oberflächlichen Geschmack des großen Publikums zu befriedigen, selbst auf die Gefahr hin, diesen Bestrebungen ernstere Gedanken zu opfern. Immerhin finden wir auch unter diesen Musikern beachtenswerte Talente, die in ihrer Art das Durchschnittsmaß überschreiten und schon viel Erfreuliches geleistet haben. Franz Bölsche (geb. 1869), Max Ettinger, Felix Günther, August Enna (geb. 1860), Karl Lafite, Richard Mandl und Robert Winterberg zeigen in ihren Werken wenig Originalität. Immerhin sind z. B. Bölsches „Frühlingswehen" und das neckische Lied „Der Diebstahl" desselben Komponisten hübsche Lieder, aus denen sich im Konzertsaal etwas machen läßt. Günthers Lieder, „Von einer jungen Liebe", die er selbst „3 simple Lieder" nennt, entsprechen diesem Titel und das „Baskische Tanzlied" mit seinem seltsamen Texte läßt uns wahren Humor und spanisches Feuer vermissen. Alexander Zemlinsky (geb. 1872) und Waldemar von Baußnern (geb. 1866) schreiben hübsche Lieder im Salongenre. Ein gefälliges Talent ist Kurt Schindler, dessen Kompositionen eine gewisse Leichtigkeit nicht abzusprechen ist, welche z. B. in seinen vier Liedern „Sommerliche Fahrt", op. 3, nach Texten von Detlev von Liliencron oder in „Tanz und Andacht" (vier Lieder nach Texten von Gustav Falke) recht hübsch zum Ausdruck kommt. Richard Mandl, ebenfalls einer der jüngeren Komponisten, schreibt gerne volkstümliche Lieder; so ist z. B. sein „Polnisches Volkslied" (Wenn die Linde blüht, von Karl Busse) recht charakteristisch. Der

gefeierte Sänger Ludwig Heß (geb. 1877) weiß auch als Liederkomponist den Geschmack des großen Publikums zu treffen, seine Lieder haften daher mehr am Äußerlichen, erfreuen sich jedoch mancher wirkungsvollen Wendung. Wir nennen das humoristische, serenadenartige „Don Fadrique" (C. F. Meyer), das stimmungs- und effektvolle „Eia Christkindelein" (A. Holst) und das schöne „Schnitterlied". Auch Erik Meyer-Helmund (geb. 1861) ist nicht nur ein geschätzter Konzertsänger, sondern auch Komponist von melodiösen, sehr sanglichen Liedern, welche aber eines tieferen Gehaltes entbehren.

Hans Herrmann (geb. 1870) überrascht durch die merkwürdig dürftigen Harmonien in dem Klavierpart seiner Lieder und ebenso einfach sind auch seine Melodien. Immerhin gefallen seine Lieder in manchen Kreisen und können im Salon eine hübsche Wirkung erzielen. So wäre z. B. als humoristisches Lied „Der alte Herr" von Börries von Münchhausen zu nennen; als ernsteres, getragenes Lied „Salomo" (Heine) und als wahres Effektstück das balladenartige Lied „Die drei Wanderer" von Karl Busse. Ein sehr liebenswürdiger, junger Komponist ist Jan Brandt-Buys, der z. B. in dem „Mauskätzchen" von Hoffmann von Fallersleben ein ganz reizendes wirkungsvolles Lied geschaffen hat. Entschiedenes Talent zeigt Erich J. Wolff, dessen Namen wir in letzter Zeit öfter im Konzertsaal begegnen. Ein zu Herzen sprechendes schlicht volkstümliches Motiv, welches sich nur allzuoft wiederholt, bringt er in dem choralartigen Liede „Christkindeleins Wiegenlied" (O Jesulein zart) aus „Des Knaben Wunderhorn". „Irmelin Rose" (Jakobsen) aus op. 3, mit seinem immer wiederkehrenden Refrain „Irmelin Rose" ist ein balladenartiges, wirksames Salonstück. Ebenso effektvoll, ohne tieferen Gehalt erscheint das Lied „Es ist ein bißchen Sonnenschein" (aus op. 13) von Bierbaum. In den „Vier Gedichten von Eichendorff", op. 14, sind die zwei religiösen Lieder „Das Gebet" und „Gottessegen", ersteres als feierlich-ernst, letzteres als schlicht empfunden nennenswert.

Zu den begabteren Komponisten gehört Max Jentsch (geb. 1855), dessen Melodien ansprechend sind; er versteht eindringlich zu deklamieren, ist aber mehr schwärmerisch lyrisch als tief veranlagt. Unter seinen hübschen Liedern seien genannt: das stimmungsvolle „Nun zog dahin", op. 61 (Othmar Seidl) und das sich durch seine schöne Tonmalerei auszeichnende Lied „Schnee" desselben Dichters. In Eduard Schütt (geb. 1856) sehen wir einen gefälligen, liebenswürdigen Liederkomponisten vor uns, der die Skala der lyrischen Empfindungen mit viel Verständnis und warmem Gefühl beherrscht. Die Liedersammlung „Lieb und Treue", op. 57, gibt davon Zeugnis. Wie ergreifend wirken „Die Einsame" (Hans Schmidt), oder „Rosen" (S. A. Weiß), wie zart und reizend ist „Dämmerstunde" (Friedrich Adler), ebenso das herzige, neckische „Am Birnbaum" (Urbantschitsch) mit dem charakteristischen chromatischen Motiv „schnell klettert Hans in das Geäst". Gut getroffen ist das Volkstümliche in dem Liede „Im Volkston" (Storm). Auch des „Persischen Liebesreims" ist nicht zu vergessen, sowie der „Rose im Schnee" aus op. 74.

Als begabter Dilettant ist Albert Graf Amadei (1851—1894) zu nennen, der sich, trotzdem er die Beamtenlaufbahn ergriffen hatte, eingehend mit Musik, insbesondere mit der Liedkomposition beschäftigte. Unter seinen vielen Gesängen — er schrieb deren 94 — findet sich manches gehaltvolle, interessante Stück, z. B. „Sieh mir nicht so in die Augen" (Hoffmann v. Fallersleben) und „Der Baum in der Wüste" (Hebbel), beide aus op. 13; ferner „Verarmt" (Claar) aus op. 11, oder „Deine Straße gingst Du" (E. Kuh) aus op. 14. Der Kapellmeister Walter Rabl (geb. 1873) beschäftigte sich nur vorübergehend mit der Liedkomposition; es ist dies zu bedauern, da beispielsweise sein Liederzyklus op. 9 „Frau Sehnsucht" sowie „Sturmlieder" (von Anna Ritter, vier Gesänge für eine Frauenstimme) Talent und Verständnis verraten.

Vier tüchtige Musiker sind hier noch zu nennen, deren Tätigkeit und Bedeutung vorwiegend auf anderen Gebieten

liegt, der geistvolle geniale Dirigent Felix Weingartner, der treffliche Bühnenkomponist und hochbegabte Vertreter der Wagnerschen Richtung Max Schillings, der feinsinnige poesievolle Pianist Eugen d'Albert und der verhältnismäßig noch wenig gekannte, interessante Komponist Karl Kämpf; sie alle befassen sich auch gerne mit der Liedkomposition, ohne darin ihr Bestes zu leisten.

Felix Weingartner, Edler von Münzberg, der seit 1908 als Direktor der k. k. Hofoper in Wien tätig ist, wurde am 2. Juni 1863 zu Zara in Dalmatien geboren. Graz, Leipzig und Weimar bildeten die Stätten seiner Studien. In Weimar erwarb sich Weingartner das Interesse Franz Liszts, dessen Bemühungen er es auch zu danken hatte, daß seine erste Oper „Sakuntala" zur Aufführung gelangte. Äußere Verhältnisse veranlaßten den jungen Komponisten, der Kapellmeisterlaufbahn zuzustreben, und hier offenbarte sich seine spezielle große Begabung. Bald war er einer der gefeiertsten Dirigenten der Gegenwart, der in hohem Maße die Gabe besitzt, sein Orchester zielbewußt und sicher zu leiten und in Begeisterung mit sich fortzureißen. Als Liederkomponist hingegen mußte sich Weingartner schon manches scharfe Urteil gefallen lassen, überrascht er uns doch durch eine Einfachheit, die wir von dem mit allen Klangwirkungen moderner Kunst vertrauten Dirigenten niemals erwartet hätten. Nicht mit Unrecht wirft man ihm eine gewisse Gleichförmigkeit sowohl im Rhythmus wie in der Harmonie vor; meist hält der Klavierpart einen Grundgedanken das ganze Lied hindurch fest, ein und dasselbe Motiv wiederholend. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß diese scheinbare Monotonie nicht eines gewissen Reizes entbehrt, sobald man sich bewußt wird, welche Stimmung Weingartner durch diese Einförmigkeit ausdrücken will. In diesem Sinne seien hervorzuheben: „Ich denke oft ans blaue Meer" (Gottfried Keller), das „Lied der Ghawâze" mit seinem orientalischen Hintergrund, „Wenn schlanke Lilien wandelten" und „Wie glänzt der helle Mond" von Gottfried Keller. Die leise Wellenbewegung des mond-

beglänzten Sees kommt in dem „Schifferliedchen“ (Gottfried Keller) hübsch zum Ausdruck. Weingartners humoristische Lieder, unter denen das „Schuhmacherlied“, „Flauderwäsche“, „Zwei Gänse“ und „Vogellied“ erwähnenswert sind, eignen sich sehr für den Konzertsaal.

Max Schillings, am 19. April 1868 zu Düren (Rheinland) geboren, studierte in Bonn und später in München, wo er sich dauernd niederließ und 1903 zum kgl. Professor ernannt wurde. Seit 1908 wirkt er als Generalmusikdirektor in Stuttgart. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in der Oper und in Orchesterwerken, daher kann er auch in seinen Liedern den Bühnenkomponisten nicht verleugnen. Sie stehen der ganz modernen Richtung etwas fern, sind sehr melodiös und sanglich, etwas auf äußeren Effekt berechnet, werden jedoch in manchem Konzertsaal ihre Wirkung nicht verfehlen. So z. B. die beiden Lieder von Karl Stieler aus op. 2 „Botschaft“ und „Aus den Nibelungen“, oder aus op. 17 das „Niederdeutsche Wiegenlied“ (Anna Maria Biel). Besonders gelingen dem Komponisten die Schilderungen romantisch-mystischer Naturstimmungen, die ins Balladenhafte hinübergreifen. Ein schönes Beispiel hiefür ist die phantastisch bewegte „Nächtliche Heide“ mit ungemein wirkungsvoller, schauriger Tonmalerei. Ein dankbares Vortragsstück ist das „Hexenlied“ (Wildenbruch), das melodramartig zur Musik deklamiert wird.

Eugen d'Albert, geb. 10. April 1864, vereinigt in seiner Persönlichkeit zwei bedeutende Talente, er ist ausübender und schaffender Künstler. Als Pianist zählt er zu den ersten reproduzierenden Künstlern der Gegenwart, und auch als Komponist beweist er eine reiche musikalische Begabung. Seine Lieder gestalten sich durch ihre liebenswürdige Diktion und charakteristisch ausdrucksvolle Klavierbegleitung zu beliebten Vortragsstücken, ganz besonders jene, in welchen d'Albert einen schalkhaft humorvollen Ton anschlägt. So z. B. „Der Korb“ (Max Kalbeck, op. 18), „Die kleine Bleicherin“ (Detlev von Liliencron, aus op. 27) und „Ach jung — — —“ (Detlev von Liliencron, aus op. 27). Nicht

minder gelingt ihm das Graziöse z. B. in dem leichtbeschwingten Liede „Möchte wohl gerne ein Schmetterling sein“ (von Fr. Rassow). Die ernste melancholische Stimmung kommt in Liedern wie „Grauer Vogel über der Heide“ (Prinz Emil Carolath) aus op. 18 und in „Robin Adair“ (op. 19, Mackay) gut zum Ausdruck. Sobald d'Albert aber den reflektierenden Ton anschlägt, wie in dem Stimmungsbilde von Fr. Rassow „Wie wir die Natur erleben“, wirkt er ermüdend und unbefriedigend. Die „7 Lieder im Volkston aus des Knaben Wunderhorn“, op. 28, sind hübsche kleine Vortragsstücke von gefälliger Art. Was wir an d'Albertscher Lyrik vermissen, ist die echte Tiefe der Empfindung, denn bei all seiner nicht zu unterschätzenden Begabung herrscht in den meisten seiner Lieder ein Zug der Äußerlichkeit vor. d'Albert betätigte sich auch mit Erfolg in Chorwerken und Orchesterliedern.

Karl Kämpf, geb. am 31. August 1874 in Berlin, hatte sich anfänglich der Pianistenlaufbahn zugewendet, mußte sie aber 1895 infolge andauernder Kränklichkeit aufgeben. Er widmete sich nun dem Lehrfache und gilt heute als einer der besten Theoretiker Berlins. Auch im Konzertsaale ist er oft als feinsinniger Begleiter und vorzüglicher Harmoniumspieler tätig. Angeregt durch die Verlagsfirma Koeppen in Berlin hatte sich Kämpf eingehend mit dem Harmonium befaßt, alle diesem Instrumente innewohnenden schönen Ausdrucksmittel kennen gelernt und dieselben in vortrefflicher Weise in eigenen Kompositionen verwertet. Er brachte das Instrument in Verbindung mit dem Streichorchester, Klavier und in besonders glücklicher Weise mit der menschlichen Stimme. Eingehend beschäftigte sich mit Kämpfs Werken Dr. Julius Hagemann in Bonn, und nachdem wir in dessen Aufsatz „Karl Kämpf“ Einblick genommen, lassen wir seine Beurteilung der Lieder Kämpfs mit Harmoniumbegleitung hier folgen: „Sein Opus 10 umfaßt 2 Lieder: „Seitdem die Mutter heimgegangen“ und „Todeslust“, die wohl zu den besten gehören, was die moderne Literatur in dieser Beziehung aufzuweisen hat ... Einfacher und mehr lyrischer Natur als

diese beiden tief empfundenen Lieder sind „Wiegenlied“ und „Märzkätzchen“ aus Opus 9. Ein herrliches Lied ist auch die etwas düstere „Heidenacht“, op. 11 ...*) Auch Kämpfs Lieder mit Klavierbegleitung haben sich zum Teil den Konzertsaal erobert, es sind zumeist dankbare Vortragsstücke, doch entbehren sie einer ausgesprochenen Eigenart, klingen oft an schon Bekanntes an und manche unter ihnen stehen hart an der Grenze der Banalität, so z. B. das „Pfingstlied“ und das „Oktoberlied“. Zu seinen besten Klavierliedern gehören das tief empfundene „Verschwunden“ und die beiden von dramatischer Leidenschaft erfüllten Lieder „Entsagen“ und „Erinnerung“.

Wir wenden uns nun jenen Komponisten zu, welche als eigentliche Vertreter des spezifisch modernen Liedes gelten können, und greifen aus deren Menge einige interessante Erscheinungen heraus.

In dem Musikleben der Gegenwart müssen wir **Gustav Mahlers** bedeutender Persönlichkeit neben Richard Strauß, Max Reger, Hans Pfitzner und so manchen anderen einen wichtigen Platz einräumen. Wir sehen in Mahler in erster Linie den geistvollen Symphoniker, der mit allen Raffinements der modernen Technik arbeitet und dabei durchaus subjektiv empfindet. Besonders charakteristisch für sein Schaffen ist der volkstümliche Zug in vielen seiner Werke, und in der Liedkomposition wendet er sich ganz der schlichten Einfachheit des Volksliedes zu. Gustav Mahler wurde am 7. Juli 1860 in Kalischt bei Iglau (Mähren) geboren und absolvierte seine musikalischen und humanistischen Studien an der Wiener Universität. Bei der Kurkapelle in Bad Hall (Oberösterreich) begann er seine Dirigentenlaufbahn, die ihn rasch zu glänzenden Erfolgen führte. 1897 wurde er Direktor der Wiener Hofoper, welche Stellung er über zehn Jahre inne hatte; gegenwärtig wirkt er als gefeierter Konzertdirigent in New York. Dem Komponisten Mahler hingegen wurde es weit schwerer sich durchzusetzen, und

*) Monographien Moderner Musiker, Band II.

noch heute fehlt es nicht an zahlreichen Anfeindungen, doch wächst die Zahl seiner Anhänger immer mehr. Ganz besonders müssen sich alle jene für ihn erwärmen, welche sich ohne Voreingenommenheit dem Studium seiner Lyrik hingeben. Mahlers Liedkomposition umfaßt zwei Gebiete, die Lieder mit Klavier- und jene mit Orchesterbegleitung; für uns kommen die ersteren besonders in Betracht. Die drei Hefte „Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier" bieten uns, so oft Mahler zu den volkstümlichen und urwüchsigen Texten aus „Des Knaben Wunderhorn" greift, wahre Perlen gesunder Lyrik.

Aus dem ersten Heft leuchtet das allerliebste „Hans und Grete" hervor, aus dem zweiten Heft „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald", ein wunderhübsches zartes, von Vogelsang und Klang erfülltes Lied, und das neckische, im Volkston gehaltene lustige Liedchen „Um schlimme Kinder artig zu machen". Im dritten Heft entzückt uns das so originelle, von prickelndem Leben erfüllte Lied „Ablösung im Sommer" („Kuckuck hat sich zu Tode gefallen"), ferner das ebenso humorvolle, die verdrießliche Laune köstlich charakterisierende „Selbstgefühl" („Ich weiß nicht wie mir ist"); ernst schaurig und dabei echt volkstümlich ist das balladenartige, ausdrucksvolle Lied „Zu Straßburg auf der Schanz" mit dem charakteristischen Schalmeienmotiv, und zu den schönsten und wirkungsvollsten Liedern zählt „Nicht wiedersehn". In einfachster Tonsprache so viel zu sagen, den ganzen herben Schmerz des Heimkehrenden, der seine Herzliebste im Grabe findet, dessen leidenschaftliches sich aufbäumendes Weh in schlichter Form so erschütternd zum Ausdruck zu bringen — dies verrät die Meisterhand. Da ist nichts von schwüler Sentimentalität, da fühlen wir den reinen, herben, alles überwältigenden Schmerz der naiven Volksseele; auf den Kirchhof geht der Unglückliche, als hoffte er, sein Liebstes durch seinen Ruf wiederzuerwecken, und als er die Ohnmacht dieses Wunsches erkennt, stößt er in leidenschaftlicher Klage sein verzweifeltes „Ade du mein herzallerliebster Schatz" heraus.

Eine ganz neue Kunstgattung schuf Mahler durch seine volkstümlichen Lieder mit Orchesterbegleitung; es sind dies die „Lieder eines fahrenden Gesellen", zu welchen er selbst den Text dichtete, ferner die Lieder „Aus des Knaben Wunderhorn" und die ergreifenden „Kindertotenlieder". So umfaßt Mahlers Lyrik die Höhen und Tiefen menschlichen Gefühls und stellt sie uns mit der naiven, herben, oft auch drastischen Kraft des echten Volksliedes dar, ohne in dem schlichten Gewande sein reiches, feinnerviges, künstlerisches Können zu verleugnen. „Der Einwand, daß hier ein Raffinierter mit den Gebärden der Kindlichkeit zu wirken suche, wird jedem schwinden, der diese Lieder sich mit ernstlichem Willen näher bringt. Er wird aus ihnen empfinden müssen, was jeder weiß, der dem Menschen Mahler nahe gekommen ist: daß hier wirklich ein großer Künstler ein Kind geblieben und mit der lebendigen Natur unmittelbar verknüpft und dabei vom ganzen geistigen Inhalt seiner Zeit getragen wird und ihm künstlerischen Ausdruck gibt. Gerade dieser Kontrast in seinem Naturell ist der höchste Reiz seiner Kunst und ihr eigentümlichstes Wesen. Er gibt ihr jene erdfrische Unmittelbarkeit und — bei souveräner Beherrschung aller Mittel — jene reine, herbe, ganz unerotische und unfemminine Männlichkeit, die seine Musik so deutlich kennzeichnet."*)

Die Meinungen über die Kompositionen des Pianisten **Conrad Ansorge** sind sehr verschieden, viele schwören zu seiner Fahne, andere finden seine Kompositionen allzu apart. Als Schüler Liszts bildete sich der am 15. Oktober 1862 in Buchwald bei Liebau (Schlesien) geborene Künstler zu einem hervorragenden, nicht nur technisch virtuosen, sondern ganz besonders musikalisch interessanten Pianisten heran. Als schaffender Musiker vertritt er in Kammermusikwerken und hauptsächlich in Liedern die moderne neudeutsche Richtung. Auch seine Lieblingsdichter sind die ganz modernen, wie Detlev von Liliencron, Dehmel, Nietzsche, Alfred Mombert,

*) Richard Specht „Gustav Mahler", Aufsatz in der Musik, Jhg. VII, 15.

Evers u. a., und, in ihren Geist eindringend, weiß er ihre Eigenart auf seine Weise interessant und geistvoll zu vertonen. Sein Schaffen auf lyrischem Gebiet wird umso verständlicher, wenn wir uns vor Augen halten, welch großen Einfluß Ansorges verehrter Lehrer Liszt auch als Liederkomponist auf ihn nahm. Besonders die aus spätester Zeit stammenden, einfach deklamatorischen Lieder Liszts bilden die Quelle, aus welcher Ansorge seine Anregung schöpft. Opus 11 „7 Gesänge für eine Singstimme und Klavier" umfaßt eine Anzahl Lieder moderner Dichter. Gleich das erste Lied „Sommernacht" (Liliencron) fällt uns auf durch seine wirkungsvollen Kontraste, einerseits die gewaltige Gewitterstimmung und anderseits die Ruhe der Natur in der Nacht. Das „Acherontische Frösteln" desselben Dichters zeigt uns den philosophischen Ernst in Ansorges Tonsprache, ebenso „Heiterkeit güldene, komm". Verheißungsvoll klingt in den lichten Akkorden des Anfangsmotivs das Verlangen nach der güldenen Heiterkeit, welche der Lebensabend dem Müden, Abgeklärten schenkt; sanft schaukelt sein Lebensschiff auf silberhellen Tonwogen, alles Trübe und Schwere ist versunken. Wie ein warmempfundenes Gebet mutet uns „Immer wieder" von Richard Dehmel an, tiefen Ernst spricht „Der Schneefall" von Mombert aus, in wohlklingenden Dissonanzen bewegt sich das traumhafte „Schlafend trägt man mich in mein Heimatland" (Mombert). In Wort und Ton gleich ergreifend und durchgeistigt ist das Lied von Franz Evers „Mein Stern", ein edles sich Aufschwingen durch Kampf zum abgeklärten Hoffen unter dem Schutze eines leuchtenden Sternes. Treffliche feine Stimmungsbilder bieten die Erntelieder. Goethe liegt Ansorge entschieden weniger, hier will uns seine Auffassung allzu archaistisch erscheinen, und in den schwer verständlichen „Urworten" tritt am deutlichsten seine Vorliebe für das rezitierend Deklamatorische in den Vordergrund.

Viel gesungen sind heute die Lieder des leider zu früh verstorbenen, begabten Komponisten und Theorielehrers

Heinrich van Eijken. Geboren am 19. Juli 1861 in Elberfeld, wurde er seiner vielseitigen Tätigkeit schon am 28. August 1908 entrissen. Als Komponist trat er hauptsächlich mit einer stattlichen Anzahl vortrefflicher Lieder (über 60) hervor. Schwer ist es unter dieser Fülle wirklich schöner und melodienreicher Lieder, in welchen der balladenartige Charakter vorherrscht, eine Auswahl zu treffen. Es würde sich lohnen, fast jedem Liede eine Besprechung zu widmen, so ausgezeichnet trifft van Eijken jede Stimmung, die dramatisch bewegte ebenso wie die sinnig zarte, so trefflich sind seine Lieder deklamiert, so charakteristisch ist seine Tonsprache. Welch ein zarter Duft liegt doch über der entzückenden „Frage" von Leander, diesem kurzen, auf den ersten Blick fast unscheinbaren Liedchen und wie großartig hingegen hat sich van Eijken in die tief durchdachten Worte Bierbaums „Schmied Schmerz" hineingelebt. Schon das Vorspiel führt uns durch ein markiges Motiv so recht in die Werkstatt des Schmerzes ein und wuchtige Hammerschläge begleiten die ausdrucksvolle Melodie, die in den letzten Worten „Kein Rost zerreißt, was der Schmerz geschmiedet" ihren Höhepunkt erreicht. Ein unendlich wirkungsvolles und dabei doch sehr gehaltvolles Konzertstück ist das balladenartige Lied „Die Geister am Mummelsee" von Mörike. In beredter Tonmalerei kommt die geheimnisvolle, geisterhafte Stimmung herrlich zum Ausdruck; das mystische Wirken der Geister und die sich immer mehr steigernde Angst des Wanderers, welchen die düsteren Mächte schließlich fassen, verfolgen wir mit fieberhafter Spannung. Zu welch hochdramatischem Schwunge sich van Eijkens Begabung erheben konnte, verrät das feurige, teils von edler Begeisterung durchglühte, teils von tiefinniger Stimmung beseelte „Lied der Walküre" nach Felix Dahn. Auch die „Sechs Lieder für Gesang und Klavier" (op. 34) zeugen von van Eijkens tiefer musikalischer Empfindung und der großen Elastizität seines Geistes, mit der er in die Tiefe der Dichterseele eindringt. Prächtige Kontraste markiger Kraft, poetischer Weichheit und wilder Elementargewalt enthält „Waldsturm" von

Gottfried Keller, und in ebensolch wirkungsvoller Gegenüberstellung strahlt das klare Licht des Mondes aus der geheimnisvoll düsteren Stimmung der „Herbstnächtlichen Wolken" (desselben Dichters) hervor. Trefflich ist der Charakter altdeutscher Poesie in dem „Liebeslied" von Dietmar von Eist wiedergegeben, welches in knappster Liedform eine reiche Gefühlswelt zusammendrängt.

Eine sympathische Erscheinung ist **Hugo Kaun,** der in seinen früheren Liedkompositionen mehr der älteren Schule angehörend, sich nun immer mehr der ganz modernen Auffassung zuwendet. Am 21. März 1863 in Berlin geboren, war Kaun lange Zeit fern von der Heimat als Dirigent und Lehrer in Milwaukee tätig, doch lebt er seit 1900 in Berlin, sich dort vorwiegend der Komposition widmend. Die Lieder Kauns zeichnen sich durch klangvolle Sanglichkeit und fast durchweg richtige Deklamation aus, auch finden wir einzelne gut zum Ausdruck gebrachte Tonmalereien. Aus Kauns frühen Liedern wäre „Der Sieger" (Drescher), op. 37, zu nennen, der zwar im Klavierpart noch wenig Abwechslung und Interesse bietet, in der Führung der Singstimme jedoch einen fortschrittlichen Zug verrät. Weit moderner in der Auffassung ist das „Fischermädchen" (Fontane) aus demselben Opus; hübsche Tonmalereien begleiten das Wort. Zart und poetisch in der Stimmung sowie ausdrucksvoll deklamiert ist das „Schlummerlied" (Thekla Lingen), op. 46; ganz besonders gelingen dem Komponisten die Lieder, in welchen feiner Humor und neckische Laune vorherrschen, so „Das mitleidige Mädel", „Darum" und „Gute Nacht" (alle drei Gedichte von Gustav Falke). Zu den schönsten Liedern Kauns gehört „Der Gast" aus op. 46 von Fontane. Was das Gedicht nur andeutet, offenbart die Musik in ergreifendem Ernst. — Der Gast, welcher in die stille Kammer tritt — es ist der Tod; die herbe Tonmalerei bringt das Nahen dieses unheimlichen Gastes in beklommener Empfindung meisterhaft zum Ausdruck. In seinen späteren Liedern schlägt Kaun hinwieder einen mehr reflektierenden

Ton an, der uns nicht so ganz befriedigen will, so z. B. „Ich bin hinauf, hinab gezogen“ (Fontane aus op. 49). Hingegen ist „Gebt mir ein Roß“ (Christian Morgenstern, aus op. 51) ein von dramatischem Schwung durchdrungenes wirkungsvolles Männerlied, und „Wir sind zwei Rosen“ (Chr. Morgenstern, auch aus op. 51) zeigt uns, daß Kauns Lyrik noch zu manchen schönen Hoffnungen berechtigt.

Als begabten Komponisten möchten wir **Robert Gound** erwähnen, der sich seit 1888 in Wien aufhält und in dem dortigen Musikleben eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Am 18. November 1865 zu Seckenheim in Baden geboren, studierte Gound vorerst in Zürich und Leipzig unter Hegar und Reinecke, und vollendete seine Studien in Musiktheorie und Klavierspiel in Wien unter J. N. Fuchs und Julius Epstein. Seine bisher erschienenen zahlreichen Lieder zeichnen sich durch vorzügliche Deklamation und Sanglichkeit aus. Modern in seiner Auffassung, ohne dabei den reflektierenden Ton zu bevorzugen, ist er nicht frei von Schumannschem Einfluß, besonders in seinen ersten Liedern, unter welchen die „Julinacht“ (op. 10) von Lingg mit ihren wirkungsvoll durchgeführten Kontrasten, ferner das ausdrucksvolle Lied „Die Straßen, die ich gehe“ (op. 10) von J. Kerner und das poetische Stimmungsbild „Was es nur sein mag“ (op. 12) von Gustav Falke hervorzuheben sind. „Lisels Brautlied“ (op. 22) von Schubart schildert die wechselnden Stimmungen einer Braut vor der Hochzeit mit feiner Nüancierung und zarter Empfindung. In Gounds späteren Liedern tritt der moderne Geist immer deutlicher hervor, so bringt „Landschaft im Spätherbst“ (Ferd. v. Saar) aus op. 29 interessante Harmoniefolgen voll düsterer Schwermut und „Dämmerung“ (Richard Kaan) sowie „Schlagende Herzen“ (Bierbaum) aus op. 34 z. B. sind wohl komplizierter aber auch interessanter in ihrer Durchführung, als frühere Kompositionen Gounds.

Julius Weismann, am 26. Dezember 1879 in Freiburg im Breisgau geboren, wurde 1891 Zögling der Münchner kgl. Musikschule, wo er unter Rheinbergers und Thuilles Lei-

tung studierte. 1905 kehrte Weismann in seine Vaterstadt zurück, um sich ganz der Kompositionstätigkeit zu widmen. Schon 1899 waren seine ersten Lieder im Druck erschienen, doch wurde der junge Komponist erst durch seine duftige Märchenballade „Fingerhütchen" für Baßbariton, 4 Frauenstimmen und Orchester in weiteren Kreisen bekannt. Die Lieder Weismanns, es sind deren bereits über 60 veröffentlicht, zeichnen sich durch gesunde Sanglichkeit und frische, fröhliche Volkstümlichkeit aus. Wie fast jeder moderne Liederkomponist hat auch Weismann seine Lieblingsdichter, es sind dies Conrad Ferdinand Meyer und Martin Greif. Aus den Vertonungen C. F. Meyers sind zu nennen die stimmungsvollen Lieder „Schwarzschattende Kastanien", „Hirtenfeuer", „Im Spätboot". Opus 23 bringt uns sehr viele Vertonungen von Martin Greifs Liedern. Als duftig zartes Lied möchten wir „Das Fieber" nennen, während „Der Ritt zum Tajo" in seinem markigen Triolenmotiv voll frischen Lebens ist. Ein nicht sehr originelles aber wirkungsvoll deklamiertes und ansprechendes Lied ist „Der Hufschmied" von Spitteler. Opus 22 bringt „3 Lieder aus Scherers Kinderbuch", von welchen das frische, volkstümliche „Der Herr Nachbar" hervorzuheben ist. Einige Chorwerke mit Orchester (z. B. das schöne „Über einem Grabe" von C. F. Meyer), zwei Streichquartette und eine Symphonie vervollständigen bis jetzt die Liste der Werke des jungen begabten Komponisten.

Karl Hallwachs, geb. 15. September 1870, gehört zu denjenigen Musikern, welche die modernen Anschauungen mit dem Streben nach Einfachheit verbinden. Seine besondere Begabung liegt im Zierlichen, Duftigen. So bringen seine „7 Gedichte von Wilhelm Busch" ganz allerliebste kleine Detailmalereien, z. B. „Das Blümelein und der Schmetterling" und „Das Fliegel". Die heiteren und dabei doch so gemütvollen, vielsagenden Gedichte von Busch fanden in Hallwachs' Musik eine vorzügliche Ergänzung. Doch auch der Muse C. F. Meyers weiß er sich anzupassen, so möchten wir „Das Seelchen" hervorheben, das in seiner Einfachheit

und zarten Stimmung die Individualität des Künstlers verrät. Ebenso schlicht ist das Lied „So ich traurig bin" aus „Lieder eines fahrenden Spielmanns" von Stefan George, mit seinen eigentümlichen Akkordfolgen.

Interessante Erscheinungen sind ferner Leo Blech, Bernhard Sekles, Sigmund von Hausegger und Oskar Fried.

Leo Blech, geb. am 21. August 1871, begann seine Laufbahn nicht als Musiker, sondern, dem Wunsche seines Vaters entsprechend, als Kaufmann. Erst im Alter von 20 Jahren, nachdem er durch die Komposition von Lenaus „Schilfliedern" seine große musikalische Begabung erwiesen hatte, setzten die Eltern dem Wunsche ihres Sohnes, sich ganz der Musikerlaufbahn zu widmen, kein Hindernis mehr entgegen. Nur kurze Zeit hindurch nahm Blech Kompositionsunterricht, um dann sofort eine Kapellmeisterstelle in Aachen anzutreten. Während der Sommermonate setzte er mehrere Jahre hindurch sein Musikstudium bei Engelbert Humperdinck fort. Aus dieser Zeit stammen viele Lieder, in welchen sich schon durchaus der moderne Musiker zeigt, dem die Abtönung der Stimmung und die sinngemäße musikalische Vertiefung des Textes Hauptsache sind. In manchen Liedern hinwieder macht sich Humperdincks Einfluß geltend, sie sind einfach und volkstümlich, wie z. B. „Großmütterchen erzählt den Kindern", „Das Zeislein" oder das am raschesten bekannt und beliebt gewordene „'s schlafrige Deandl". Später trat Blech auch an die symphonische Dichtung heran, und 1899 wurde er durch Angelo Neumann als erster Kapellmeister an das deutsche Landestheater in Prag berufen. Hier wurde Richard Strauß auf den talentvollen Dirigenten aufmerksam, der seine „Salome" mit seltenem Verständnis und großer Genauigkeit einstudiert hatte. Durch Strauß' Vermittlung kam Blech im Herbst 1906 als erster Kapellmeister der kgl. Oper nach Berlin, wo er eine bedeutende Stellung im dortigen Musikleben einnimmt. In der Zeit seiner Prager Tätigkeit entstanden außer meh-

reren symphonischen Dichtungen und Opern auch viele Lieder. Ganz einfach in der Technik, doch umso überraschender, wirkt das „Ghasel" mit seinen aparten Quintenparallelen. Ein Liederheft, op. 16, enthält „Wiegenlied für meinen Jungen" (Detlev v. Liliencron), „Liebesprobe" (Hebbel) und „Sommerlaube" (Dürrenfeldt), drei sinnige, stimmungsvolle Lieder, die in ihrer unendlichen Zartheit und knappen Form wie feine Miniaturmalereien erscheinen; in dem dritten Liede „Sommerlaube" ist der kurze Mittelsatz „Uns ist ein Frieden kommen, so wundertief und still, daß eines von dem andern nicht Wort noch Küsse will", durch seine weihevollen Akkorde, welche im Nachspiel den Gedanken des Gedichtes träumerisch weiterspinnen, besonders ausdrucksvoll. In allerletzter Zeit entstand ein reizvolles Liederwerk „Der galante Abbé" von Emmy Destin. In 11 ungemein zierlichen, mit französischer Grazie und französischem „esprit" ausgearbeiteten chansons und Liedern wird die schmachtende Bewunderung einer Dame für ihren Abbé und dessen Eitelkeit in feinen Zügen meisterhaft charakterisiert. Überhaupt sind Leo Blechs Lieder durch leicht verständliche und duftige, oft volkstümliche Melodik ausgezeichnet.

Bernhard Sekles (geb. 1872) hatte den originellen Einfall, chinesische Lieder „Aus dem Schi-King" (op. 15) in der deutschen Übertragung von Rückert in Musik zu setzen. Was er uns bietet, sind keineswegs echt chinesische, aber jedenfalls höchst aparte Weisen. Er hat sich in die Eigentümlichkeiten dieser Lyrik mit Liebe hineingelebt und in den 18 Liedern für hohe Stimme und Klavier eine reiche Phantasie entfaltet. Schon das erste Lied „Der Einzige" bringt ein sehr originelles Motiv; im „Mädchenlied" ist der zarte Ton gut getroffen. Interessante Einfälle enthalten „Der Grenzwächter", das frische „Jägerliebchen", das „Frühlingsfest" und das aparte Lied „Bei Regenwetter". Breit angelegt, kräftig und wirkungsvoll ist „Kriegslied der Fürstin". Sympathischer als die chinesischen Lieder des

Komponisten berühren uns „Liebeslieder nach slavischen und romanischen Dichtungen“ (für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung), op. 13. In diesen trifft Sekles wirklich den Charakter des Fremdnationalen, der eigentümliche, tief schwermütige Klang slavischer Melodien erfüllt die schönen, ausdrucksvoll deklamierten Lieder „Am Georgitage“ und „Treue Liebe“. Wilde Leidenschaft durchglüht „Lojkos Lied“, frisches Liebesempfinden und fröhliche Tanzlust spricht aus der „Werbung“ und aus „Domnika“.

Ein begabter, aber noch wenig gewürdigter jüngerer Komponist, der im Liede die Wolfsche Richtung verfolgen will und in der symphonischen Dichtung zu den bedeutendsten Jüngern Richard Strauß' zählt, ist **Sigmund von Hausegger,** als Sohn des bekannten Rechtsanwaltes und Musikästhetikers Friedrich von Hausegger am 16. August 1872 in Graz geboren. Der umsichtigen, liebevollen und klugen Leitung seines Vaters verdankt Hausegger nicht nur eine umfassende allgemeine Bildung, sondern ganz besonders in der Musik eine ungehemmte freie Entwicklung. Unbeirrt und unbeeinflußt reifte Hauseggers musikalischer Geschmack von der jugendlichen Schwärmerei für Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ zum vollen Verständnis Beethovens und Bachs und zur feurigen Bewunderung Richard Wagners. Seine eigenen Kompositionsversuche machten denselben Werdegang durch. Als 19jähriger Jüngling trat er mit einer Oper „Helfried“ und zwei Jahre später mit der Oper „Zinnober“ an die Öffentlichkeit, und in diesen beiden Werken machen sich ausschließlich Wagnersche Einflüsse geltend. In Liedern, Chorwerken und Orchesterdichtungen fand Hausegger dann seine eigene individuelle, oft allzu scharf ausgeprägte Sprache. Bereits über 50 Lieder, darunter auch größere Gesangsstücke mit Orchesterbegleitung, sind bis jetzt von ihm erschienen.

Hausegger gehört zu jenen Künstlern, die ihr eigenes Fühlen und Denken musikalisch zum Ausdruck bringen

wollen, er schafft am glücklichsten, wenn er die Natur mit all ihrem Zauber, ihren farbenprächtigen Bildern ganz in sich aufnimmt, um sie in seinen Liedern neu belebt wiederzugeben, z. B. in „Auf der Heide", „Mittag im Felde" u. a. Traumverlorene Stimmung charakterisiert das zarte „Lied des Harfenmädchens" und ein schönes Beispiel seiner Auffassung der mit dem Ersterben und Erwachen der Natur zusammenhängenden Seelenstimmungen gibt uns „Erster Schnee", ein Lied, das trotz seiner einfachen Mittel eine reiche Tonsprache spricht. Zu Hauseggers besten Werken gehören die für eine Baritonstimme mit Orchesterbegleitung geschriebenen drei Gesänge „Stille der Nacht", „Unruhe der Nacht" und „Unter Sternen", in welchen er den tiefsinnigen Gedichten Gottfried Kellers würdigen Ausdruck verlieh. Seine entschiedene Begabung für die Ballade tritt in den beiden Kompositionen „Odins Meerritt" und „Die beiden Reiter" zutage. Die „Lieder der Liebe" nach Dichtungen von Nikolaus Lenau für Tenor und Orchester, welche auch in Bearbeitung für Tenor und Pianoforte erschienen sind, mögen in Verbindung mit den abgetönten Klangwirkungen der verschiedenen Instrumente sympathischer berühren als in der uns vorliegenden Fassung, gibt es darin doch eine zu große Anzahl oft überraschender Mißklänge, daß z. B. in dem „Zweifelnden Wunsch" das zarte Geständnis „Ich liebe Dich" in Dissonanzen seinen Ausdruck findet, kann uns nicht einleuchten. Sehr schön charakterisiert und interessant ist das so träumerisch beginnende „Mondlicht", das in seiner Steigerung von dem zuerst leisen, dann tosenden Wellenspiel den Dramatiker verrät und im Orchester von gewaltiger Wirkung sein muß. Auch frischer Humor steht Hausegger zu Gebote, wir erinnern an „Christoph Ruprecht Nikolaus", „Der Teufel ist fort" und „Mein Schweinchen". Im großen und ganzen berührt Hauseggers Lyrik in ihrer oft allzureichen Modulation des Klavierparts auf den ersten Blick nicht sympathisch — man muß sich erst in sie hineinzuleben bemühen.

Nicht sehr zahlreich sind die Kompositionen, welche **Oskar Fried,** der als Sohn armer Eltern 1871 in Berlin geboren wurde, bisher veröffentlicht hat. Schon von frühester Jugend an der Musik mit Leib und Seele ergeben, war er anfangs darauf angewiesen, als „Musikerlehrling" in Wirtshäusern und Vergnügungslokalen minderer Sorte zum Tanz aufzuspielen; er mußte es schon als Glücksfall betrachten, als es ihm gelang, in einem Theaterorchester als Hornist unterzukommen. Jahrelang brachte er sich auf diese Weise mühsam fort, bis es ihm glückte, sich Humperdinck zu nähern und dessen Wohlwollen zu erringen. Dieser erteilte ihm den ersten regelrechten Musikunterricht, der aber nicht lange währte, und erst einige Jahre später, gegen 1900, als sich Fried dauernd in Berlin niedergelassen hatte, konnte er unter der Leitung von Philipp Scharwenka richtigen Kompositionsunterricht genießen. Diese unerläßliche theoretische Grundlage brachte Frieds Talent rasch zur Entfaltung, und schon mit seiner ersten größeren Komposition „Das trunkene Lied" (aus Nietzsches Zarathustra) für Chor und Orchester, die 1904 in Berlin aufgeführt wurde, lenkte er die Aufmerksamkeit der Musikwelt auf sich. Als Dirigent des Sternschen Gesangvereins sowie, seit 1907, als Dirigent der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin hat Fried Gelegenheit, sein Talent auch in dieser Richtung zu entfalten.

Der Schwerpunkt von Oskar Frieds Schaffen liegt in seinen Orchesterwerken, doch hat er manches moderne Lied komponiert, welches auch auf diesem Gebiete den ernsten Musiker verrät. Allerdings sind seine Lieder weder leicht zu singen noch leicht zu verstehen; sie sind durchwegs gut deklamiert und eigenartig in der Auffassung, jedoch mehr interessant als ansprechend. Mit Vorliebe wählt Fried Bierbaum und Nietzsche zu seinen Vertonungen und schließt sich deren Dichtungen in knapper und prägnanter Form an. So wären von Nietzsches Liedern „Die Sonne sinkt" (aus op. 5) mit dem breitflutenden schönen Vorspiel und „So sprach ein Weib" (aus op. 7), von Gedichten Bierbaums das getragene,

einfache Lied „Der Tod krönt die Unschuld“ (aus op. 5) und „Sommernachtslied“ (aus op. 7) zu nennen. Leichter verständlich ist das in seiner wiegenden Bewegung ungemein charakteristische „Wiegenlied“ von Dehmel (aus op. 7) und auch die „Drei Lieder zu alten Volksweisen“ (op. 13) erfreuen durch frische Auffassung und sangliche Melodik.

Zeigen uns schon manche Lieder von Hausegger und Fried die moderne Richtung in zu unvermittelter Schärfe, so gibt es noch zahlreiche andere Komponisten, welche glauben, ihre moderne Denkungsart nur dadurch dokumentieren zu können, daß sie in krassester Realistik der Auffassung dem Ohre des Zuhörers die ärgsten Mißklänge und unerfreulichsten Tonfolgen zumuten. Wir nennen als Beispiele dieser Richtung nur **Paul Scheinpflug** und **Arnold Schönberg.**

Seit einigen Jahren wird Paul Scheinpflugs Name öfter genannt, von der Kritik teils in klingenden Worten des Lobes gefeiert, teils mit scharfem Tadel und beißendem Spott abgetan. In der Tat tritt uns in diesem, die grausamsten Dissonanzen liebenden Komponisten eine ganz eigenartige Individualität entgegen. Paul Scheinpflug ist am 10. September 1875 in Loschwitz bei Dresden geboren, studierte in Dresden, und war hierauf als guter Violinspieler und Pianist in verschiedenen Orten tätig, bis er im städtischen Orchester in Bremen die Stellung eines Konzertmeisters und stellvertretenden Dirigenten erhielt; seit 1909 wirkt er als Dirigent des Musikvereins in Königsberg i. P. Als Komponist trat er zuerst mit Liedern an die Öffentlichkeit: op. 1 und 2 je sechs Gesänge, op. 3 enthält drei Gesänge, op. 6 „Fünf Gedichte von Franz Evers“. Der letztgenannte Titel zeigt, daß Scheinpflug bei seinen Liedern der Persönlichkeit des Dichters den Vorrang einräumen möchte, und läßt uns eine treffende und eingehende musikalische Charakterisierung des Dichterwortes erwarten, die uns jedoch in den meisten Fällen enttäuscht. Zu seinen Vertonungen wählt Scheinpflug mit Vorbiele die modernen Dichter, wie Bierbaum, Dehmel, Evers, Arno Holz u. a., und sucht denselben in der Musik durch über-

moderne harmonische Kühnheiten von schrankenloser Willkür gerecht zu werden, welche kraftvoll und keck erscheinen wollen, aber weit eher gesucht und unnatürlich klingen. Aus op. 3 wäre „Märchen" (Arno Holz) als interessantes, zartes Stimmungsbild allenfalls hervorzuheben, und aus den „Acht Liedern und Gesängen", op. 9, wären als effektvolle Lieder „Der Februarschnee" (C. Flaischlen), „An die Natur" (Graf zu Stolberg) und die etwas lärmende „Weihe" zu nennen. Oft gesellt Scheinpflug auch ein Instrument der Klavierbegleitung bei. Die Tondichtung „Worpswede, Stimmungen aus Niedersachsen für mittlere Singstimme, Violine, Englisch Horn (oder Viole) und Klavier", op. 5, zählt zu den meist aufgeführten und meist umstrittenen Werken des jungen Meisters.

Arnold Schönberg gehört unserer Ansicht nach zu den unerfreulichsten, hypermodernsten Komponisten. Das Kokettieren mit den ärgsten Mißklängen treibt er entschieden zu weit. Seine Lieder machen den Eindruck vollkommen äußerlicher Berechnung, die vielleicht in dem „Schenk mir deinen goldenen Kamm, Marie" von Dehmel (op. 2) etwas gemildert zutage tritt. Aus op. 6 wären als Beispiele einer Dissonanzenmischung, wie sie nicht kondensierter gebracht werden könnte, „Traumleben" und „Ghasel" zu nennen.

Entschiedenes Talent und ernstes Streben zeigt **Otto Vrieslander,** und trotzdem machen uns seine Lieder einen ebenso unerfreulichen Eindruck, seine Sprache ist womöglich noch gekünstelter und gequälter, als die Scheinpflugs. Der erst 1880 geborene junge Komponist verrät bis jetzt in seinen Kompositionen vorwiegend die Sucht überoriginell zu sein; er kombiniert die allerverwegensten Tonfolgen, bringt charakteristisch sein sollende aber durch das Festhalten eines und desselben Gedankens oft nur ermüdende Tonmalereien und greift zu den ungewöhnlichsten Taktarten. So steht z. B. das erste der „Vier Gedichte im Volkston" im $^{18}/_{4}$ ($^{6}/_{2}$), später im $^{21}/_{4}$ ($^{7}/_{2}$) Takt. Überhaupt erscheint uns Vries-

landers Kompositionsweise bei seinen sogenannt volkstümlichen Liedern am allerwenigsten angebracht, denn wir vermissen bei ihnen jedwede Sanglichkeit und Schlichtheit — zwei Hauptfaktoren des „Liedes im Volkston". Ebenso ließe sich über die formelle Ausführung seiner Lieder manches sagen, es fehlt an klarer Gestaltung und sicherer Hand. Die Führung der Singstimme verliert sich ins Belanglose, in dem Klavierpart hingegen finden wir manchen interessanten Gedanken zur Geltung gebracht, und Liedern, wie z. B. „Juli" und „Stoßseufzer" aus „4 Gedichte von Theodor Storm", sowie „Das Gärtlein dicht verschlossen" und „Wandl' ich in dem Morgentau" aus „7 Gedichte von Gottfried Keller" läßt sich eine entschiedene Begabung nicht absprechen.

Ein noch wenig geschätzter und doch sehr talentvoller vielseitiger Liederkomponist ist **Theodor Streicher,** einer der beachtenswertesten Vertreter der Richtung Hugo Wolfs. Am 7. Juni 1874 in Wien geboren, genoß er in Dresden und Wien einigen Musikunterricht, bildete sich jedoch hauptsächlich durch Selbststudium weiter. Streicher lebt nur seiner Kompositionstätigkeit, zurückgezogen auf dem Lande, zu Krumpendorf in Kärnten. Auch er schöpfte, wie heute so viele Komponisten, aus jenem nie versagenden Urquell reiner unverfälschter Volkspoesie, welche in den Liedern „Aus des Knaben Wunderhorn" enthalten ist. Mit echter Originalität erfaßt er die Texte und bleibt, den Worten getreu, fern von allen raffinierten Kunstmitteln. Das allerliebste Lied „Weinsüppchen" z. B. erzielt mit den einfachsten Tonschritten eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe kindlicher Naivität. Lebendig, treffend schattiert und frisch in der Auffassung ist das originelle Lied „Hier liegt ein Spielmann begraben". Das feinsinnig lyrische Element verkörpert Streicher z. B. in „Müllers Abschied" und voll zarter Minneseligkeit in „Wers Lieben erdacht", dabei frei von Sentimentalität, einfach und natürlich. Großzügig, breit und stimmungsvoll ist das balladenartige, dramatisch bewegte „Abendlied". Einen ganz anderen

aber nicht minder interessanten Charakter tragen die vor kurzer Zeit erschienenen „Hafislieder“ nach den so poetischen Texten von Daumer. Meisterhaft versteht es Streicher in wenige Takte den Gedankengehalt des Gedichtes zusammenzudrängen, wie z. B. in den Worten „Ich bin die Seele der Natur“ aus „Es hält der Ost der eitle“. Schöne charakteristische Einzelheiten finden sich auch in dem stimmungsreichen Liede „Wie glücklich ist der Morgenwind“.

Zu schönen Hoffnungen berechtigen die jungen Komponisten **Kurt von Wolff** und **Eduard Bornschein.**

Kurt von Wolff, geb. 8. September 1880 in Lettin (Livland) als Sohn deutscher Eltern, zuletzt Schüler von Martin Krause und Max Reger in München, zeigt in seinem Opus 2 entschiedene Begabung. Er strebt nach Einfachheit, die Begleitung ist meist akkordisch; so ist beispielsweise „Der Einsiedler“ von Eichendorff interessant in seinen Harmoniefolgen.

Eduard Bornschein, geb. 1883 in Braunschweig, hat erst eine geringe Anzahl Liederhefte veröffentlicht. Diese, bei Fritz Bartels erschienen, zeigen den Komponisten noch als Anfänger und geben dadurch ein falsches Bild seines Schaffens. Im Manuskript hingegen liegen uns „4 Narrenlieder“ von Otto Julius Bierbaum und „Frühlingsnarretei“ von Karl Busse vor, die eine durch und durch ernst zu nehmende Künstlernatur verraten. Diese philosophierenden Worte Bierbaums zu vertonen ist eine Aufgabe, an die sich gewiß zumeist nur ein junger Feuergeist heranwagt. Bornschein hat sie sehr ernst genommen und tatsächlich seine Musik aus dem Geist der Worte geschöpft. Es findet sich in diesen Liedern so manches charakteristische Motiv und eine fesselnde Tonmalerei, die uns jedes psychologische Detail der Dichtung in Tönen ausdeuten will. Die Deklamation ist durchweg vorzüglich. Wenn auch mancher musikalische Gedanke nicht ganz originell erscheint, so fesselt dieser Zyklus doch schon unser Interesse. Bei der „Früh-

lingsnarretei" schreibt der Komponist selbst als Vortragsweise „Sprudelnd übermütig" vor, und eine sprudelnde, übermütige Laune verrät auch in der Tat dieses trefflich charakterisierte Liedchen, das in seinem leichtflüssigen Tongewebe wie ein prickelnder Frühjahrsregenschauer an uns vorüberschwirrt.

Zu den hervorragendsten Vertretern der jüngeren Generation gehört **Walter Courvoisier.** 1875 in Riehen bei Basel geboren, widmete er sich dem Studium der Medizin, promovierte 1900 zum Dr. med. und wurde Assistent an der chirurgischen Klinik in Basel. Seine große musikalische Begabung veranlaßte ihn jedoch, schon zwei Jahre später die medizinische Laufbahn abzubrechen und sich vollständig der Musik zu widmen. Von neuem begann er ein ernstes Studium und fand in Ludwig Thuille einen ausgezeichneten Lehrer. Gegenwärtig wirkt Courvoisier bereits selbst als Theorielehrer in München, als Komponist trat er bisher fast ausschließlich mit Liedern an die Öffentlichkeit. In jedem seiner bei Ries & Erler (Berlin) erschienenen Liederhefte findet sich ein oder das andere in jeder Beziehung bedeutende Lied und alle sind interessant durch ihre Vielseitigkeit, ihre vorzügliche Deklamation, ihre mit feinem Verständnis gewählten und durchkomponierten Texte. Courvoisier ist durchaus moderner Musiker, aber wir finden bei ihm niemals raffiniert ausgeklügelte Dissonanzen oder gewollt moderne Harmoniefolgen; seine Lieder sind wahr und tief empfunden, Text und Musik fließen natürlich ineinander, und wenn er uns durch eine aparte Wendung überrascht, so ist diese stets durch das Gedicht bedingt. Courvoisiers Lieder zeichnen sich durch eine selten edle Melodik und klangschöne Harmonik aus und werden trotz ihrer Sanglichkeit niemals banal. In letzter Zeit wendet er sich mit einigen mehr rezitativisch gehaltenen Gesängen (2 Sonette von Michel Angelo, op. 18 u. a.) auch der reflektierenden, philosophierenden Seite der modernen Lyrik zu, doch vermissen wir auch in diesen Liedern nicht jene Gemütstiefe, der mathematische Berechnung und

Klügelei fremd ist. Am besten gelingen dem Komponisten die ernsten, von erhebenden Todesgedanken durchzogenen Lieder. Hier spricht vielleicht der Arzt aus ihm, für welchen der Tod das Grauen verloren hat, der das Leben von der ernstesten und den Tod von der versöhnendsten Seite auffaßt. Schon in op. 1 finden wir zwei bemerkenswerte Lieder, welche dieser Stimmung entsprechen: „Ich wachse" (aus „Mein Land" von Margarethe Susman) und „Im Traum" (Karl Busse). Durch das herrliche Lied „Todesahnen" (Anna Ritter), op. 3, geht ein Zug der Verheißung, „Schlafe, ach schlafe" (Anna Ritter) aus demselben Opus wirkt durch seine Einfachheit besonders ergreifend. „Laß ruhn die Toten" (Chamisso), op. 7, ist ein geheimnisvoll schauriges Tongemälde, dessen größte Steigerung bei den Worten: „Was kommst du bei nächtlicher Weile durchwühlen das alte Gestein Und förderst heraus aus den Gräbern nur Staub und Totengebein" durch die synkopierten Akkorde und chromatischen Figuren des Klavierparts und die dramatische, unendlich feine Deklamation grausig zum Ausdruck kommt. „Ich hab' ein Grab gegraben" von Mathilde Wesendonck, ebenfalls aus op. 7, führt uns durch sein düsteres, totenmarschartiges Vorspiel in die tieftraurige Stimmung ein „Ich hab' ein Grab gegraben", und rührend ergreifende Harmoniefolgen begleiten die ausdrucksvolle Melodie der folgenden Verszeilen „und legt' meine Liebe hinein" usw., bis das ganze Stimmungsbild im Nachspiel durch das nach und nach verhallende Anfangsmotiv seinen Abschluß findet. Erschütternd mutet uns das kurze „Lied des Harfenmädchens" (Th. Storm), op. 9, an, mit seinem unendlich charakteristischen vielsagenden Harfenmotiv, das mit wenigen Tönen ein ganzes Seelendrama andeutet.

Wir dürfen uns Walter Courvoisier aber nicht ausschließlich als Sänger des Todes vorstellen; diesen vielen tiefernsten Liedern stehen ebenso viele romantische, teils anmutig zarte und träumerische, teils duftig frische Blüten gegenüber, und auch an kräftig gesundem innigen Liebesempfinden sowie an dramatischem Schwunge fehlt es ihm durchaus nicht. Immer-

hin bildet ein männlicher Ernst den Grundzug seines Schaffens. Ein schwermütig romantisches Stimmungsbild entrollt das schöne, ruhiggetragene Lied „Die Stadt" (Th. Storm) aus op. 9, während „Über die Heide" (Th. Storm) aus demselben Opus in etwas bewegteren Tönen das Grauen des nächtlichen Ganges über die Heide malt, das Geistern der Nebel unter dem schweren Himmel, die wehmütige Erinnerung an die Jugendzeit und den leidenschaftlichen Schmerz „Leben und Liebe — wie flog es vorbei!" Als kleines Lied, dessen romantische Naturschilderung sich mit dem Dichterwort auf das engste verbindet, wäre „Schlimme Zeichen" (Anna Ritter) aus op. 6 zu nennen. Reizend und zart ist „Die Taube" (Klaus Groth) aus op. 13, eine Idylle voll lebendiger Tonmalerei und ausdrucksvoller Deklamation. Eine Apotheose an die Natur und das Leben bringt „Neues Leben" (Wilhelm Hertz), op. 14, ein dramatisch bewegtes, prachtvolles Männerlied, während „Spuck" von Hebbel aus op. 15 die grausige Seite der Romantik hervorkehrt, welche sich noch wesentlich dramatischer und realistischer in dem balladenartigen „Überfall" von Geibel aus op. 19 steigert. Das humoristische Element hingegen trifft Courvoisier in dem letzten seiner bisher erschienenen Lieder, in Geibels „Lied des Rattenfängers" aus op. 19 geradezu meisterhaft. Es ist fast verblüffend, mit welch köstlicher Tonmalerei er das Hüpfen, Schlüpfen und Wimmeln der Ratten und Mäuse, ihr Springen im Takt, ihren Zug „munter hinunter zum strudelnden Rhein", welchen der Klavierpart in die tiefsten Tiefen der Tasten begleitet, nachzuahmen weiß; noch einmal ertönt der Lockruf, dann „ersaufen" alle „wie Pharaos Heer", und übermütig jubelnd erklingt der letzte Aufschrei „Da schwing ich den Hut und das Elend ist aus". Auch dürfen wir nicht das reizende „Elfenlied" von Geibel aus op. 19 unerwähnt lassen, welches in zartpoetischer Weise ebenso meisterhaft das Hüpfen der Irrlichtflammen, das matte Flimmern der Sterne und den fröhlichen Elfenreigen malt.

Noch viele beachtenswerte Lieder Courvoisiers wären zu nennen, welche die Vielseitigkeit des Komponisten besonders

charakteristisch zeigen. Da ist das reizende heitere „Morgens“ von Th. Storm aus op. 2, das ebenso frische, wirkungsvolle „Vom Küssen“ (Anna Ritter) aus op. 6 und das entzückend zarte, duftige „Kinderlied“ (Klaus Groth) aus op. 13; sinnige Liebe atmen „Ich und Du“ (Hebbel) aus op. 16 und „Im Volkston“ von Th. Storm aus op. 9; ein tief empfundenes, ernstes Lied ist „Mein Herz“ (Wilhelm Hertz). Zwei Liederwerke, op. 8 und op. 17, sind der Lyrik Peter Cornelius' gewidmet, welche Courvoisier jedoch weniger homogen zu sein scheint. Mit Schumannscher Zartheit ist die träumerische Stimmung in den Liedern aus op. 2 „Komm, süßer Schlaf“ (W. Hertz), „Am Meere“ und „Nacht“, beide von Leuthold, zum Ausdruck gebracht, und dabei fesselt uns in dem letztgenannten Liede der temperamentvolle Aufschwung „Doch unter Küssen und Kosen gehen hier unten Rosen, Rosen und Lieder auf“. Zwei Lieder von Anna Ritter aus op. 3 wären noch hervorzuheben: das leidenschaftliche Liebeslied „Wie ein Rausch“ und das dramatisch bewegte, von großzügiger Auffassung getragene „Es rauscht und rauscht“. Eines der späteren Liederhefte Courvoisiers, op. 15: „Drei Gedichte von Emanuel Geibel“ interessiert durch das treffende nationale Gepräge der drei Lieder „Schottisch“, „Spanisch“, „Nordisch“.

Aus der Schule des hochbegabten Musikpädagogen Ludwig Thuille ist auch der verheißungsvolle junge Künstler **Ernst Boehe** hervorgegangen, der am 27. Dezember 1880 in München geboren wurde und heute noch dort als Dirigent tätig ist. Mit seinen ersten Orchesterwerken, großen symphonischen Gemälden, welche einzelne Episoden aus der Odyssee zum Vorwurf haben, errang Boehe schon in jungen Jahren einen überraschenden Erfolg. Auch in seinen Liedern zeigt sich eine ungewöhnliche Begabung. Theodor Storms Lyrik scheint Boehe am homogensten zu sein; er vermag ihr in alle Feinheiten der verschiedenen Stimmungen zu folgen und Tongemälde von ganz aparter Wirkung zu schaffen. Einfach und innig empfunden ist das Lied „Schließe mir

die Augen beide" aus dem Jahre 1899 (op. 1), während der Liederzyklus „Tiefe Schatten" (op. 2) aus dem Jahre 1900 ein düsteres, fast verzweifelndes Seelengemälde entrollt und durch die Tiefe und Reife der Auffassung bei dem damals erst zwanzigjährigen Komponisten in Erstaunen versetzen muß. Vortreffliche Naturschilderungen bringen die Lieder „Die Stadt" und „Meeresstrand" (aus op. 4), ersteres durch seine eigentümliche Nebelstimmung, letzteres durch das charakteristische Motiv des Klavierparts, welcher den immer schwächer werdenden Abendwind nachahmt, bis derselbe geheimnisvollen Stimmen des Abends und der Tiefe weicht. Daß Boehe auch den frischen, kräftigen Ton findet, beweist uns sein „Oktoberlied" aus op. 5, ebenfalls von Storm, aber noch mehr „Der Landstreicher" von Jakobowski. Letzterer sowie „Die Stadt" und „Meeresstrand" sind den besten modernen Liedern anzureihen, und es ist bedauerlich, daß Boehe sich in den letzten Jahren nicht mehr mit der Liedkomposition beschäftigte.

Eine wahrhaft erfreuende Erscheinung unter den jüngsten Komponisten ist **Hermann Zilcher,** geboren am 18. August 1881 in Frankfurt a. M., der in seinen Liedern moderne, feinsinnige Auffassung und interessante Harmonik mit überraschendem Wohlklang verbindet. Nehmen wir seine Liederhefte zur Hand, so werden wir kaum ein Lied darunter finden, welches wir als minderwertig beiseite schieben möchten. Vor allem in op. 12 und 13 fesselt uns jedes Lied durch seine gesunde, echt musikalische Auffassung und den sicheren Ausdruck der poetischen Stimmung. Zilchers Lieder meiden jede Effekthascherei, dem Komponisten ist die Sucht nach Äußerlichkeit, nach sinnlicher Realistik fremd, die Musik ist ihm Sprache des Herzens, nicht jene des berechnenden Verstandes, der mit rücksichtsloser Schärfe seine Ziele verfolgt. Allerdings macht auch Zilcher von der Dissonanz ziemlich freien Gebrauch, wendet sie jedoch nur dort an, wo die dichterische und musikalische Stimmung sie erfordern, und in einer Weise, die uns Achtung vor dem Wollen und Können des jungen

Komponisten abgewinnt. Ein charakteristisches Beispiel hiefür gibt das ergreifende Lied „Zu spät“ (Detlev v. Liliencron), das in der bitteren Anklage „Du liebst mich nicht mehr“ gipfelt. Eine Dissonanz könnte nicht wirkungsvoller angebracht sein, als in dem leidenschaftlichen Nachspiele, wo der Zusammenklang der beiden Akkorde (fis h d fis mit eis g h d eis) den letzten Aufschrei der verzweifelten Seele in seiner ganzen tragischen Herbheit verkörpert. In tiefste Schwermut hüllt sich das schöne Lied „Verbotene Liebe“ (dieses und die drei folgenden ebenfalls von Liliencron), das in seinen trüb ruhigen Harmonien den entsagenden Abschied treffend zum Ausdruck bringt, hochpoetisch dagegen in der Stimmung mit schönem Aufschwung und edel verklingendem Schluß ist „Frühgang“. Die ganze jauchzende, sonnenhelle Stimmung der glücklich Liebenden kommt in dem reizenden „Glückes genug“ zum Ausdruck, während uns Zilcher in der „Dorfkirche im Sommer“ als köstlicher Humorist entgegentritt. Charakteristischer und launiger kann nicht leicht ein Vorgang poetisch geschildert und vertont werden, als hier der konventionelle Gottesdienst in einer Dorfkirche. Mit humorvollem Vorbedacht läßt Zilcher schon im Vorspiel die Orgelklänge in der Dorfkirche falsch erklingen, treffend kennzeichnet er durch wenige Töne den gedankenlos vorbetenden Küster und die ebenso gedankenlos nachbetende Gemeinde; witziger Spott liegt in der eindringlichen Melodie, die von der ausgezeichneten Predigt erzählt, welche sogar „die Baronin in ihrem Gestühl, dem wappenreichen“, zum Weinen bringt. Ausgezeichnet ist dann der Schluß der Andacht durch ein paar wuchtige Orgeltöne markiert; nun öffnet sich die Pforte und wir treten hinaus in die sonnenbeglänzte Herrlichkeit der freien Gottesnatur, in der alles grünt, blüht und lebt, dem Schöpfer in lichtvollen Akkorden ein wahrhaft erhebendes Loblied singend.

Der neue Liederfrühling, der sich uns in den letzten 20 Jahren erschlossen hat, gleicht einem blumigen Garten, in dem es viel buntes Durcheinander gibt. Stolze Zier-

gewächse von berauschendem Dufte und um so rascherer Vergänglichkeit, farbenprächtige, wurzelechte Pflanzen, die immer wieder neue, lebenskräftige Knospen treiben, mitten darin gar manches unscheinbare und doch reizende Blümelein, und zwischen durch viel verderbliches Unkraut. Es ist jedoch eine Freude, sagen zu können, daß das Unkraut nicht überwuchert. Der moderne Künstler, erfüllt von dem heiligsten Drange nach innerer und äußerer Wahrheit, mußte in seinem Streben auch auf Irrwege geraten, denn nur schwer ringt sich der Fortschritt zur vollendeten Gestaltung durch, und ohne Kampf kein Sieg. Noch hat dieser Kampf nicht zum Ziele geführt, doch fehlt es nicht an heißem Streben unter den jüngsten Kräften. Unsere Epoche hat dem von den Klassikern geschaffenen Liede die Durchgeistigung des Dichterwortes zugeführt, möge es künftigen Generationen gelingen, das Lied auf diesen angebahnten Wegen zu weiterer Entfaltung zu führen.

ANHANG.

Dichterworte und Aphorismen über das Lied.

Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilen soll. Richard Wagner.

Wenn ein Kind im Dunkeln bang,
Faßt's ein Herz sich im Gesang,

Faßt ein Herz und singet laut,
Bis das Lied es wieder schaut.

Ich auch geh' auf Erden hier,
Wie ein Kind im Dunkeln schier.

Und mein Lied nur bang erklingt,
Wie's ein Kind im Dunkeln singt.

Doch es gibt mir Mut und Kraft,
Auf der ird'schen Wanderschaft.

Peter Cornelius, Ausgewählte Gedichte.

Ich lieb' es, mich an Liedern zu berauschen,
Drin sich der Geist der Schöpfung mir enthüllt.

Shakespeare, Der verliebte Pilger.

Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben. Lessing, Laokoon.

Es schwinden jeden Kummers Falten
So lang des Liedes Zauber walten.

Schiller, Die Macht des Gesanges.

Könnte, ob aus voller Brust
Auf ein Lied sich mir erschwang,
So ich singen Schmerz und Lust,
Wie's im Feld die Lerche sang?

Martin Greif, Lerchentriller.

Die Musik ist eine höhere, feinere Sprache, als die der Worte. In den Momenten, wo der erhöhten Seele jeder Ausdruck zu schwach erscheint, wo sie verzweifelt, die freieren Nuancen ihrer Empfindungen in Worte zu fesseln, da beginnt die Tonkunst. Aller echte Gesang hat diesen Grund.

Karoline von Wolzogen.

Takt als Anfang, Reim als Endung,
Und als Seele stets Musik:
Solch ein göttliches Gequiek
Nennt man Lied. Mit kürzerer Wendung,
Lied heißt: „Worte als Musik".

Friedrich Nietzsche, Lieder und Sinnsprüche.

Mehr als die Schönheit selbst bezaubert die liebliche Stimme; Jene zieret den Leib; sie ist der Seele Gewalt.

Herder, Zerstreute Blätter.

Wie der Gesang
Zum Herzen klang,
Vergeß' ich nimmer mein Leben lang!

R. Reinick, Zwiegesang.

Das Lied soll schauern und beben,
Wie der Kuß von ihrem Mund.

Heine, Lieder.

Singen kann ich nicht wie du,
Und wie ich, nicht der und jener,
Kannst du's besser, sing' frisch zu!
Andre singen wieder schöner,
Droben an dem Himmelstor
Wird's ein wunderbarer Chor.

Eichendorff, Motto zum Sängerleben.

Schubert hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Robert Schumann.

Ein sanftes Lied beruh'ge dich,
Wenn durch den Wald du gehst.

Platen, Aufschub der Trauer.

Sprich, und du bist mein Mitmensch,
Singe, und wir sind Brüder und Schwestern.

Th. G. v. Hippel.

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn der reichlich lohnet.

Goethe, Der Sänger.

Hier kann nicht sein ein böser Mut,
Wo da singen Gesellen gut. Martin Luther.

Moderne Lieder können zu Volksliedern werden, doch ob sie es werden, kann nur die Zeit entscheiden, denn was durch Jahrzehnte und Jahrhunderte im Volksliederhort bewahrt wird, muß inneren Wert besitzen.

G. Winter, Das deutsche Volkslied.

An dem zarten, schlanken Leibchen
Bis zur Stirne auf und nieder
Jedes Fünkchen, jedes Stäubchen
Alles preisen meine Lieder.

Theodor Storm, Ständchen.

Hoch klingt das Lied vom braven Mann
Wie Orgelton und Glockenklang.

G. A. Bürger, Das Lied vom braven Mann.

Hörst du der Nachtigall so süße Lieder?
Wie Wasser rinnen sie, aus Silberkrug;
In bleicher Eifersucht blickt Luna nieder,
In Neid, daß sie auf hohem Himmelsflug
Nicht lauschen kann dem liebentzückten Singen —
Blick auf! — schon will um jedes Horn sie Nebelschleier schlingen.

Oscar Wilde, Panthea.

Auch das Kind, das lächelnd sich
In der Mutter Arm geschmieget,
Und der Greis, der wonniglich
Enkel auf dem Schoß gewieget,
Und die Braut, mit Jugendlust
Hängend an des Treuen Brust,
Alle lebten schönes Leben,
Alle soll das Lied erheben.

Uhland, Harfnerlied am Hochzeitsmahle.

Ja, Menschenstimme, hell aus frommer Brust!
Du bist doch die gewaltigste, und triffst
Den rechten Grundton, der verworren anklingt
In all den tausend Stimmen der Natur!

Eichendorff, Motto zu den Romanzen.

Es gärt und braust schon in mir, wie ein gewaltig Lied.

v. Scheffel, Ekkehard.

Unsterblichkeit, wenn sie dem Lied beschieden,
Ist all die Seligkeit des Erdensohn's hienieden.

Byron.

Und bricht sie einmal auf, die alte Wunde,
Laß bluten, auch der Schmerz will ja sein Lied.

Geibel, Auf dem Anstand.

Die Vermählung von Rede und Ton ist die edelste Ehe, die je geschlossen wurde. Ferd. v. Hiller.

Ist Franz Schubert der blaue, sonnengoldige Tag, dessen Licht die ganze Fülle der Welt mit ihren Erscheinungen überstrahlt und verklärt, so ist Robert Franz die stille, ernste Nacht, unter dem weiten, ewigen Sternenhimmel, wo alle Umrisse zu großen, ruhigen Maßen zusammenschmelzen und verdämmern. A. W. Ambros.

Wenn ein Komponist eben keine schöne Stimme hätte, so muß er doch nichtsdestoweniger die Natur und das rechte Wesen des Singens gründlich verstehen und allemal beim Setzen in Gedanken modulieren: welches auch so gar ein

guter Abschreiber nicht vermeiden kann, wenn er schon wollte; so sehr und so vorzüglich ist dem Menschen das Singen angebohren.

Mattheson.

Aus meinen großen Schmerzen
Mach' ich die kleinen Lieder.

Heine, Lyrisches Intermezzo.

Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich. Das Siegel zu lösen, den rechten Ton zu finden und künstlerisch zu verkörpern, ist nicht jedermanns Sache und kann nicht erlernt werden, sondern muß angeboren sein.

Robert Franz.

Wo ruhen auf Erden die Toten?
Sie ruhen im Liede, sie wohnen im Sang.

Hermann Lingg.

Sollst nicht uns lange klagen,
Was alles dir wehe thut,
Nur frisch, nur frisch gesungen,
Und alles wird wieder gut.

Ad. v. Chamisso, Frisch gesungen.

Melodie aber, und zwar liedmäßige Melodie, ist und bleibt die Blüte der Musik. Der bloße Rhythmus auf einer Trommel, einem Schallbecken angegeben, ist noch keine Musik. Die Harmonie, sofern sie von einem Akkord zum anderen fortschreitet und jedem davon eine gewisse Dauer geben muß, hat auch schon den Rhythmus in sich, nicht aber auch notwendig schon eigentliche Melodie.

A. W. Ambros.

Die werten Lieder aus den alten Tagen,
Die ich mit Freunden hundertmal gesungen,
In diese Wälder hab' ich sie getragen
Drin nie zuvor ein deutsches Lied geklungen.

Freiligrath, Der ausgewanderte Dichter.

Dann liest du mir aus deinen Lieblingsdichtern
Und willst du mehr, wir gehen an den Flügel
Und singen Schumann, Robert Franz und Brahms.

Detlev v. Liliencron.

Und wie ein Brunnen quillet
Und schwillt in vollem Drang,
Quoll über ungestillet
Mein schwellender Gesang.

Rückert, Nachgenuß.

In der blitzschnellen Erzeugung der Stimmung durch das Gedicht, in der sofortigen Umsetzung der Worte in Melodien, mitsamt allem Beiwerk der Begleitung liegt aber zugleich die Erklärung für die Vielseitigkeit, ja Universalität des Ausdrucks der Schubertschen Lieder. Jedes einzelne ist sozusagen nur eine direkte Spiegelung des Gedichtes in seiner musikalischen Seele. H. Riemann.

Viele Boten gehn und gingen
Zwischen Erd' und Himmelslust,
Solchen Gruß kann keiner bringen
Als ein Lied aus frischer Brust.

Eichendorff, Motto zu den Wanderliedern.

Das ist Dein Singen! durch die prächtigen Räume
Glühend und innig fluten meine Lieder!

Freiligrath, Der ausgewanderte Dichter.

Kommen Grillen, dich zu plagen,
Wiege sie mit Liedern ein.

Geibel, Leichter Sinn.

Ein feierliches Lied, der beste Tröster
Zur Heilung irrer Phantasie. Shakespeare.

Weshalb nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß! Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe?

Robert Schumann.

Drum soll der Sänger mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen.

Schiller, Jungfrau von Orleans.

In dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke.

Beethoven.

Dem Geier gleich,
Der, auf schweren Morgenwolken
Mit sanftem Fittig ruhend,
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied!

Goethe, Harzreise im Winter.

Das Lied der Andacht, der Ton der Freude,
Das Lied des Fleißes hat langen Frühling.

Herder, Die Lerche.

Im Gesange
Ringe mit dem Schmerz der Welt.

Geibel, Vorwärts.

Es grüßen Rosen ferne
Mit Duft sich liebebang
Mit gold'nem Strahl die Sterne
Und Herzen mit Gesang.

Hamerling, Liebesgruß.

Zweckmäßige Texte stimmen die Seele zu dem, was die Musik weiter ausbilden soll, und wenn ihr schlechte Texte wählt, so seid ihr eben so albern, als wenn ihr einem schönen Mädchen statt eines Rosenkranzes einen Topf aufsetzt.

Ant. Friedr. Just. Thibaut.

Des Himmels Blau,
Der Blätter Grün,
Der Stämme und Äste Schwarz-Grau-Braun:
Sie leuchten ein Lied in den lauschenden Blick,
Wohl lautlos, still,, doch voll Harmonie
Und lebenden Glückes voll, das fest
Im Herzen haftet, wie ein Gesang,
Der leise später aus Herzensgrund
Erinnerungsmelodien herauf
In flatterndem Schwellen erklingen läßt.

Otto Julius Bierbaum, Farben.

Was meinem Lied ich gab, gab es mir wieder.

Grillparzer, Sappho.

Die ungestillte Sehnsucht einer Welt,
Das Kampfgeschrei, das diese Zeit durchgellt,
Dir ist's zu singen, Herrliche gegeben
So sing's hinaus, das Hohelied vom Schmerz.

Anna Ritter, An Ada Negri.

Alle Liederkehlen,
Alle Liederseelen
Sind in meinem Mund
Und im Herzensgrund,
Daß mir's keine Stund'
An Gesang kann fehlen.

Rückert, Liederkehlen.

Ich kann wohl manchmal singen,
Als ob ich fröhlich sei;
Doch heimlich Tränen dringen
Da wird das Herz mir frei.
So lassen Nachtigallen,
Spielt draußen Frühlingsluft,
Der Sehnsucht Lied erschallen
Aus ihres Käfigs Gruft.
Da lauschen alle Herzen
Und alles ist erfreut;
Doch keiner fühlt die Schmerzen
Im Lied das tiefe Leid. Eichendorff.

Erst die Melodie, selbst wenn sie einstimmig vorgetragen wird, vereinigt alle Elemente der Tonkunst, denn sie trägt neben rhythmischer Bewegung auch schon ihren Harmoniegehalt in sich. A. W. Ambros.

Will der Gesang ins Inn're geh'n,
So poch' er erst ans Tor,
Und soll der Geist ihn ganz versteh'n,
So fass' ihn auch das Ohr. Grillparzer.

Und durch die atemlose Stille
Ein wunderbares Klingen zieht,
Ein Sang, aus Leid und Lust gewoben,
Ein zitternd süßes Liebeslied.

Anna Ritter, Das sind die schwülen Sommernächte.

Wer nicht vermag seine Lieder zu schöpfen
Aus der eigenen Brust und der wirklichen Welt,
Der gehört selbst zu den hirnlosen Köpfen,
Denen sein hirnloses Lied gefällt.

Fr. Bodenstedt, Mirza-Schaffy.

Sämtliche Künste, wenn gleich aus gemeinschaftlicher Wurzel entsprossen, sind streng geteilt in ihren Gipfeln. Wo die Poesie aufhört, fängt die Musik an. Wo der Dichter keine Worte mehr findet, da soll der Musiker mit seinen Tönen eintreten. Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du, ohne der Worterklärung eines Begriffs zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen. Grillparzer.

Singen.

Daß Menschen trauern, klagen, statt zu singen!
Und sich mit Grillen plagen, statt zu singen!
Daß sie die Stirne reiben, hinterm Ohr sich krau'n und Finger nagen, statt zu singen!
Im engen Zimmer, statt im Freien sitzen,
Ein Zeitungsblatt aufschlagen, statt zu singen!
Einander in Gesellschaft langweilen
Und kahle Lügen sagen, statt zu singen!
Im Bücherstaub, statt Blütenstaub begraben,
Ein stumm Orakel fragen, statt zu singen!
Man sollte gar in diesen Tagen
Kein Wort zu sprechen wagen, statt zu singen;
Und schämen sollt' ich mich, daß ich geschrieben
Manch Lied in diesen Tagen, statt zu singen!'

Rückert.

Ein Lied von Zeiten, die gefloh'n,
's ist süß, ihm trüb zu lauschen.

Freiligrath, Felicia Hemans.

O du mein schönes Lied, geschenktes Glück,
Du Leben, Traum, Gleichklang und Wiederklang:
Daß du mir kamst, zeigt mir, daß Götter sind,
Die Gnaden für mich haben und mich führen.

Otto Julius Bierbaum, Hoher Besuch.

Und sein Hütlein in die Luft
Wirft der Mensch vor Lust und ruft:
Hat Gesang doch auch noch Schwingen,
Nun so will ich fröhlich singen!

Eichendorff, Morgen.

Die ganze Brust voll Gesang
Und Farben vor Augen,
Sang ich den Weg entlang,
Mußt' Töne saugen.

D'raus ward ein warmer Strahl
Farbreicher Klänge,
Ein ganzer Himmelssaal
Waldlaubgesänge.

Carmen Sylva, Sonnenuntergang.

Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist.

Richard Wagner.

Ich will in neuen Tönen singen!
Hinweg das Wort, das totgehetzte,
Hinweg das Herz, das leidzerfetzte.

Laßt mich vulkanisch einmal klingen,
Titanisch in den Himmel schwingen,
Ein einzig Lied, das allerletzte.

Carmen Sylva, Wortlos.

Willst Du den Geist im Gesang erspüren
Und Dich erfreuen an seinem Duft:
Laß dich nicht von eitlem Klang verführen
Suche der Erde Gold nicht in der Luft.

Fr. Bodenstedt, Mirza-Schaffy.

Frei von Falsch und Fehle,
Die dir lockend nahn,
Suche, liebe Seele,
Singend deine Bahn.

Carl Busse, Ermunterung.

Symphonie.

Horch! mein Lied beginnt mit Klagen,
Stürmend zu der Freude Höhn,
Selig mich empor zu tragen,
Nahen Engel rein und schön.

Laßt mich mit euch jauchzend schweben
Hochhin durch der Sternen Chor,
Laßt die Saiten stürmisch beben,
Traget mich mit euch empor!

Wie die Klänge prächtig rauschen,
Tausendstimmig angeschwellt!
Geister singen — laßt mich lauschen,
Hebt mich fort aus dieser Welt!

Himmlischer Gesang versöhne
Mich mit dieser Erde Schmerz,
Flutet, zaubermächt'ge Töne,
Flutet ewig an mein Herz!

Martin Greif.

Die Reize der Melodie gehören nicht ausschließlich dem Italiener an, — sie gehören — und zwar im eigentlichen Felde des Liedes — vorzüglich dem Deutschen.

Peter von Lindpaintner.

Durch die Stube dämmert wieder
Schneelichthelle Winterruh!
Jene Saiten klingen wieder,
Nimmer, ach, dein Lied dazu.

Jeder Ton ruft alle Schwingen
Meiner tiefsten Sehnsucht wach.
Ach, dein allerliebstes Singen
Geht mir ewig, ewig nach!

Hermann Lingg, Buch der Liebe.

Vom Dorfe hallet Orgelton
Es tönt ein frommes Lied.

R. Reinick, Sonntags am Rhein.

Spät noch, wenn schon längst verklungen
Alle Saiten am Klavier,
Zittert noch, was du gesungen,
Durch die tiefste Seele mir.

Hermann Lingg, Buch der Liebe.

Gesang ist der eigenste Schatz des Einzelnen; er ist zugleich das umspannendste und festigendste Band musikalischer Geselligkeit, und zwar von der Stufe des fröhlichen oder gemütlichen Volks- und Rundgesanges bis zu dem Verein kunstbefreundeter Chöre zu feierlichster Darstellung der Kunstwerke.

Adolf Bernhard Marx.

Mich beseelt ein hohes
Schwesternpaar allein:

Weisheit, du voll Goldes
In dem ernsten Blick,
Und du himmlisch holdes
Feenkind, Musik!

Hermann Lingg, Einsamkeit.

Mit hellem Sang und Harfenspiel
Möcht' ich die Welt bereisen,
Und wo's am besten mir gefiel',
Da säng ich meine Weisen.

Peter Cornelius, Rheinische Lieder I.

Gott hat zu seinem Zeugen
Geordnet den Gesang;
Der wird nun nimmer schweigen
Die Ewigkeit entlang.

Gottfried Keller, Denker und Dichter.

Während dem Lesen eines Gedichtes drängt sich alles schneller der Seele vorüber; wenig Worte reichen hin, die Leidenschaften zu wechseln und zu bestimmen; nicht so kann der Komponist schalten, seine Sprache bedarf längerer Akzente, und der Übergang von einem Gefühl zum anderen legt ihm Hindernisse mancher Art in den Weg.

Carl Maria v. Weber.

Im Wald im hellen Sonnenschein,
Wenn alle Knospen springen,
Da mag ich gerne mittendrein
Eins singen.

Geibel, Lieder.

Es wäre stumm die Nachtigall geblieben
Wenn Sehnsucht ewig nicht zu Liedern riefe.

Geibel, Ermunterung,

Wer hat das erste Lied erdacht,
Das in die Lüfte scholl?
Der Frühling fand's in lauer Nacht
Das Herz von Wonne voll.

Viktor Blüthgen.

Was ich empfand, ich könnt' es nur vergleichen
Dem Zauber, wann bei frommem Orgelton
Von fern erschallt ein heiliger Gesang.

Dante, Göttliche Komödie, Fegefeuer, Gesang IX.

Wie grüne Au'n im Firnenschnee
In alter Zeit verschwunden,
So hat noch jedes Volk das Weh
Des Endes auch empfunden;
Doch trotzen wir dem Untergang
Noch langehin mit Sang und Klang!

Gottfried Keller, Eröffnungslied am eidgenössischen Sängerfest 1858.

Laß den Schmerz in Deiner Seele wogen auf und ab,
Da so oft dem Quell des Leidens dein Gesang entquoll!

Platen, Ghaselen.

Die höchsten Tempel stürzen ein,
Des Werkmanns reiche Hand verdorrt,
Verwildert stirbt am Berg der Wein —
Doch alles lebt im Liede fort.

Gottfried Keller, Becherlied auf das eidgenössische Sängerfest in Chur.

Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter,
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus. Schiller.

Wenn sich Dein Sinn im Streben einsam müht,
Verschleiert und umwölkt sich dein Gemüt,
Erheb', entwölk' es durch ein heilig Lied.

Herder, In das Gesangbuch der Frau v. * *.

Das Sehnen bleibt, das uns hinüberzieht,
Das Nachtigallenlied ist nicht verklungen,
Bei dessen Ton die Knospen sind erblüht!

Gottfried Keller, Den Zweifellosen.

O, wer durchwandeln jeden Geist der Zeit
Und leben könnte, wie ein ewig Lied!

Hermann Lingg, Zweiflers Nachtgedanken.

Der Lieder Lust ist mir erwacht!
Wer hat mir solchen Lenz gebracht?

Robert Reinick, Im Vaterland.

Grüßt das traute Bild nur traulich wieder,
Grüßt den Schatten, der euch nicht erschreckt!
Grüßt ihn mit dem Klange seiner Lieder,
Der so oft euch das Gemüt erweckt!

Gottfried Keller, Gedächtnis an Wilhelm Baumgartner.

Du sangst uns
Deine 53
Drei - und - fünf - zig
Mörike-Lieder vor
Und deine ungezählten Wunderweisen
Aus Goethe und Eichendorff.
Wie war das alles neu!
Zum Erstarren neu!

Detlev v. Liliencron, An Hugo Wolf.

Dir ward das Leichteste, das Lied, gegeben,
Das, selbst sich bauend, aus der Kehle bricht.

Gottfried Keller, Ein Tagewerk.

Wann wird einst ausgesungen
Das alte, ew'ge Lied?

Anast. Grün, Der letzte Dichter.

Vollendung im Gesang.

Wohl ruht sich's süß auf weiter Flur
In hehrer Morgenstille,
Wann leise atmend die Natur
Zeigt ihres Busens Fülle.

Doch gibst du dich in gleicher Lust
Auch hin dem Ahnungsvollen,
Wenn wie aus langbedrückter Brust
Des Himmels Donner rollen.

So strebt die Seele im Gesang
Gedoppelt zu ertönen —
Beschaulichkeit und Tatendrang
Begegnen sich im Schönen.

Martin Greif.

Mir auch durch die Seele
Leise Melodien,
Unbegriff'ne Schauer,
Allgewaltig zieh'n:
Ist es Freudemahnung
Oder Schmerzgebot?
Sich allein verständlich
Spricht in uns der Gott.

Hamerling, Nächtliche Regung.

Lang ist's, lang,
Seit ich meinen Liebesfrühling sang,
Aus Herzensdrang,
Wie er entsprang,
Verklang in Einsamkeit der Klang.

Zwanzig Jahr
Wurden's, da hört ich hier und dar
Der Vogelschar
Einen, der klar
Pfiff einen Ton, der dorther war.

Und nun gar
Kommt im einundzwanzigsten Jahr
Ein Vogelpaar
Macht erst mir klar,
Daß nicht ein Ton verloren war.

Meine Lieder
Singt ihr wieder,
Mein Empfinden
Klingt ihr wieder,
Mein Gefühl
Beschwingt ihr wieder,
Meinen Frühling
Bringt ihr wieder,
Mich, wie schön,
Verjüngt ihr wieder:

Nehmt meinen Dank, wenn euch die Welt,
Wie mir einst, ihren vorenthält!
Und werdet ihr den Dank erlangen,
So hab' ich meinen mit empfangen.

Dank Rückerts an Clara und Robert Schumann im Mai 1842.

Es ist ein eigentümliches physiologisch-psychologisches Spiel des Zufalls, daß gerade eine Reihe von Lieder- und Gesangskomponisten in frühem Alter von der Welt scheiden mußten, ehe sie Zeit fanden, ihre Aufgaben voll zu erfüllen: C. M. v. Weber, Mendelssohn, Otto Nicolai, Mozart, Bellini, Schubert, Herm. Goetz (um nur die bedeutendsten Namen zu nennen), sie alle sind nicht über 40 Jahre alt geworden.

M. Steuer.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt;
Ausgestreuet ist der Samen
Über alles deutsche Land.

Uhland, Freie Kunst.

Besser ist's, blind sein und schmetternd sich ausleben in Gesang,
Als sehend und stumm hingeh'n, durch eine blühende Welt voll Schönheit,
Arm ist ein blicklos Aug', ärmer ein tonlos Herz,
In dessen Saiten nicht wiederhallt ein Himmlisches.

Mitten in den Zerstörungen dahingewelkter Pracht steht aufrecht des Gesanges Blumenkrone, schönerer Tage Denkmal und zugleich ein Irisbogen der Zukunft, der farbig blüht im Gewölk. Mag freudeleer hinzieh'n ein Erkorener, dem hold die Lippe tönt, ihm ist das Höchste doch in die Seele gegeben. Schön, ob auch einsam, steht in Finsternissen der Stern des Liedes, und übergießt mit mildesten Blüten des Lichts der Welt Öde.

Laß still fortleben, o Herz, die schönere Zeit in Klängen, ob auch öde die Mitwelt ist — denn alles Schöne muß untergeh'n, in Klängen rettet es aber süßer Gesang.

Hoch über welken Blüten und Trümmern, alles schönen fromm eingedenk — Ewig jauchze das Lied, jauchze die Dichtung.

Hamerling, Der geblendete Vogel.

Die Nachtigall spricht: „Nun wohlan!
Es singe wer da singen kann;
Denn nie war ich um Kunst bemüht:
Nur aus dem Herzen quillt mein Lied."

Herder, Der verschiedene Gesang.

Tadle nicht der Nachtigallen
Bald verhallend süßes Lied;
Sieh, wie unter allen, allen
Lebensfreuden die entfallen,
Stets zuerst die schönste flieht.

Herder, Das Flüchtigste.

Verhall' o Lied, ich höre
Der ganzen Schöpfung Lied,
Das Seelen fest an Seelen,
Zu Herzen Herzen zieht.
In ein Gefühl verschlungen,
Sind wir ein ewig All';
In einem Ton verklungen
Der Gottheit Widerhall.

Herder, Das Saitenspiel.

Ein lichter Tanz und Staub zum Staube,
So laß das irdisch Kleine fallen,
Wie Abendhauch im Waldeslaube,
So lieblich soll dein Lied erschallen.

Carmen Sylva, Wie man spielen soll.

Der Dichter, der aus eignem Fleiße
Zu Wort und Reimen, die er erfand,
Aus Tönen auch fügt eine neue Weise,
Der wird als Meistersinger erkannt.

Richard Wagner.

Und was die Sonne glüht,
Was Wind und Welle singt,
Und was die Rose blüht,
Was auf zum Himmel klingt
Und was vom Himmel nieder:
Das weht durch mein Gemüt,
Das klingt durch meine Lieder!

Fr. Bodenstedt, Mirza-Schaffy.

Ein gutes Lied aus vollem Menschenherzen
Hat eine stille, wunderbare Kraft,
Und wenn der Friede in den Tönen flüstert,
Kommt auch der Friede in die wunde Brust.

Th. Körner.

Wenn die Engel Harfe spielen,
Geige spielen, Lieder singen,
Muß es in den endlos weiten
Welten jauchzend wiederklingen.

Wir auch singen uns ein Teilchen
Von dem herrlichen Getöne,
Und dann träumen wir ein Weilchen
Himmelsklänge, Engelsschöne.

Carmen Sylva, Engelsmusik.

Der Gesang ist die Ursprache des Herzens, die Instrumentalmusik eine Übersetzung dieser Sprache, und so verehren die Frauen den Herrscher ihrer eigenen Natur, wenn sie der Muse des Gesanges huldigen. Ludwig Börne.

Nie im Jubel heller Freude
Hab' ich je ein Lied erdacht,
Nie den holden Lenz besungen
Mitten in des Lenzes Pracht.
Schüchtern schwieg der Dichtung Stimme
Vor des Lebens Übermacht.
Erst wenn mir ein Glück erstorben,
Ist's im Liede neuerwacht.

K. Gerok, Traumstunden.

Sing du dein großes Lied,
Als sängen Kinder, lächelnd, heiter,
Wie Wind vorüberzieht,
Trag flügelweich dein Singen weiter.

Sing, denn die Sänger sind
Von deinem Blut und ganz dein eigen.

Carmen Sylva, Singt man in Deutschland?

Kein Komponist ergreift und beflügelt die Phantasie des Hörers wie Franz Schubert, weshalb er auch immer der Liebling der Jugend bleiben wird. A. Niggli.

Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüt ergreift, ist die Melodie. Nicht genug zu sagen ist es, daß ohne ausdrucksvolle, singbare Melodie jeder Schmuck der Instrumente usw. nur ein glänzender Putz ist, der, keinen lebenden Körper zierend, an der Schnur hängt, und nach dem der dumme Pöbel läuft. E. T. A. Hoffmann.

Stimmt an mit hellem, hohem Klang,
Stimmt an das Lied der Lieder,
Des Vaterlandes Hochgesang,
Das Waldtal hall' es wieder!

M. Claudius, Vaterlandslied.

Ich möcht' ein Lied dir weihn,
Das sollte leis nur hallen,
Doch, ob auch schlicht und klein,
Dir überaus gefallen,
Und von den Liedern allen
Dein Lieblingsliedchen sein.

Peter Cornelius, Rheinische Lieder I.

Orpheus' Laute hieß die Wipfel,
Wüster Berge kalte Gipfel
Niedersteigen, wenn er sang,
Pflanz' und Blüt' und Frühlingssegen
Sproßt, als folgten Sonn' und Regen
Ewig nur dem Wunderklang.
Alle Wesen, so ihn hörten,
Wogen selbst, die sturmempörten,
Neigten still ihr Haupt herab.
Solche Macht ward süßen Tönen;
Herzensweh und tödlich Sehnen
Wiegen sie in Schlaf und Grab.

Shakespeare, Heinrich VIII.

Englein steigen auf und nieder,
Schlagen rauschend mit den Schwingen,
Flüstern wundersame Lieder,
Süßer Harmonien Klingen.

Heine, B. d. L., Die Weihe.

Wenn ihr ein Lied zu singen denkt,
So singt ein regelrechtes Lied.

Platen, Ghaselen.

Die reinste und höchste Malerei in der Musik ist die, welche du auch ausübst, es kommt darauf an, den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angibt, in der Einbildungskraft bilden sich alsdann die Gestalten nach Anlaß des Textes, sie weiß nicht, wie sie dazu kommt.

Goethe an Zelter, 2. Mai 1825.

Wann ich mein Lied gesungen,
Die Saiten ausgeklungen,
Dann fahre hin des Lebens Tag!

A. W. Schlegel, Arion.

Die Bächlein von den Bergen springen,
Die Lerchen schwirren hoch vor Lust,
Was sollt' ich nicht mit ihnen singen,
Aus voller Kehl' und frischer Brust?

Eichendorff, Der frohe Wandersmann.

Wenn Schmerz und Wehmut ein Gemüt umdüstern,
Wo wird ihm Trost? — Am Bronnen süßer Lieder.

Lazarini.

Trost der Lieder, lang entbehrter,
Wag dich keck noch einmal vor,
Kreuzten ihre stumpfen Schwerter
Auch die Sorgen längst am Tor.

Ob aus früh bekränzten Haaren
Welk schon Blatt um Blatt mir fiel,
Klingt heut wieder wie vor Jahren
Mein gewohntes Saitenspiel.

Carl Busse, Motto zu: Allerlei Liebe.

Ich möchte sterben wie der Schwan,
Der, langsam rudernd mit den Schwingen,
Auf seiner blauen Wasserbahn
Die Seele löst in leisem Singen.

E. Geibel, Lieder.

Singt mir erhab'nen Geistersang,
Der Mark durchwühlt und Schmerzen findet,
Der aus des Schaffens Chaos drang
Und nie geahnte Kraft entbindet.

Carmen Sylva.

Freue Dich, daß die Gabe des Lied's vom Himmel herabkommt,
Daß der Sänger Dir singt, was ihn die Muse gelehrt!
Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum Gotte;
Weil er der Glückliche ist, kannst du der Selige sein.

Schiller, Das Glück.

Andre Leute, wenn sie springen
In die Schranken, sind gesund;
Doch wir Minnesänger bringen
Dort schon mit die Todeswunde!

Und wem dort am besten dringet
Liederblut aus Herzensgrund,
Der ist Sieger, der erringet
Bestes Lob aus schönem Mund.

Heine, Die Minnesänger.

Franz hat ein ganz außerordentliches Feingefühl, gleichsam die geistige Atmosphäre jedes Liedertextes zu erfassen und ihm eine Musik zu geben, die musikalisch genommen dieselbe Atmosphäre hat.

A. W. Ambros.

So rafft von jeder eitlen Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde
Und tritt in heilige Gewalt.

Schiller, Die Macht des Gesanges.

Hat's oft aus meinem Sinne trüb geklungen,
Glaubt nicht, daß er in Trübsinn sich vergräbt!
Mein Leid hab' ich im Lied bezwungen —
Mein reiches Glück hab' ich gelebt.

Wilhelm Hertz, Epilog.

Ich ersehnt' ein Lied
Wie die Blume den Tau,
Wie Tränen lau
Ein Augenlid.
Und wie Tau so klar,
Und wie Tränen sacht,
Bot das Lied sich dar,
Eh' ich's gedacht.

Peter Cornelius, Rheinische Lieder.

Zwischen Schubert und Schumann ist der Unterschied, daß die Schubertschen Lieder mit ihrer himmlischen Klarheit ganz wohl in den lichten Tag hineinpassen; aber Schumann mit seiner träumerischen Versunkenheit will die Stille des Abends, wenn alles Treiben der Welt abgetan und zur Ruhe gebracht ist und unsere Gemüter selbst erregter und empfänglicher geworden sind. Friedrich Roeber.

Der Umstand, daß das musikalische Instrument des Sängers mit ihm verwachsen ist, das heißt einen Teil seines körperlichen Ich darstellt und die Lebensquelle der Atmung für ihn auch zur Tonquelle wird, sichert der Gesangskunst vor allen Zweigen der ausübenden Tonkunst den höchsten persönlichen Reiz. Ernst Wolff.

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzigste! Bedenke, daß es noch andere und ebenso schöne gibt! Bedenke auch, daß es Sänger gibt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt. Robert Schumann.

Franz Schubert, ein geringerer Artist als die anderen großen Musiker, hatte doch von allen den größten Erbreichtum an Musik. Er verschwendete ihn mit voller Hand und aus gütigem Herzen: so daß die Musiker noch ein paar Jahrhunderte an seinen Gedanken und Einfällen zu zehren haben werden. In seinen Werken haben wir einen Schatz von unverbrauchten Erfindungen; andere werden ihre Größe im Verbrauchen haben. Friedrich Nietzsche.

In stiller, wehmutsreicher Abendstunde
Umklingen mich die längstverscholl'nen Lieder,
Und Tränen fließen von der Wange nieder,
Und Blut entquillt der alten Herzenswunde.

Heine, Frescosonette an Chr. Sethe.

Nach langem bangen Winterschweigen
Willkommen, heller Frühlingsklang!
Nun rührt der Saft sich in den Zweigen,
Und in der Seele der Gesang.

Geibel, Frohe Botschaft.

An der Glut des Gesanges entflammten des Hörers Gefühle,
An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.

Schiller, Die Sänger der Vorwelt.

Melodie ist das Feldgeschrei des Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an; des dürftigen Einerleis, namentlich neuerer italienischer Opernmelodien, wirst du hoffentlich bald überdrüssig.

Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Die richtige Deklamation der in Musik gesetzten Worte ist eine Zwangsjacke für die Melodie — das Gedicht gewinnt wohl dabei, die Musik aber oft nicht — und es ist noch sehr die Frage, was der Zuhörer vorzöge. Anton Rubinstein.

Einsam zu denken nenn' ich weise,
Doch einsam singen — wäre dumm!

Friedrich Nietzsche, Im Süden.

O Sonnenschein! O zitternd Grün!
Da bist du leuchtend wieder!
Und weckst mit neuem Funkensprüh'n
Die alten Lieblingslieder!

Carmen Sylva, Märzlied.

Melodie und Harmonie, die zwei Hauptfaktoren der Tonkunst, finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengeistes. Hanslik, Vom musikalisch Schönen.

Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widerstehen?
Schiller, Die Macht des Gesanges.

Da erhebt die Stimme sie, als wenn
Der Ozean in Felsengrotten anstürmt,
Solch ein Lied, daß alle Waldesbäume
Meinen, Sturm sei in den Lüften, Sturm
In ihren Ästen, und sich wundern,
Daß sie stehn und sich nicht neigen müssen.
Carmen Sylva, Nardara.

Es flattern die Lieder alle
Zu meinem leuchtenden Lieb —
Nehmt mit meine Tränen und Seufzer,
Ihr Lieder, wehmütig und trüb. Heine.

O Hänfling in den Rosenzweigen,
Nun flöte deine süßeste Schalmei,
O Lerche, laß die Liebeshymne steigen,
Denn meine edle Dame geht vorbei.
Oscar Wilde, La bella donna della mia mente.

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.
Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Die Flamme des Liedes entbrannte neu
An der schönen Minne und Liebestreu.
Drum soll auch ein ewiges zartes Band
Die Frauen, die Sänger umflechten,
Sie wirken und weben, Hand in Hand,
Den Gürtel des Schönen und Rechten.
Gesang und Liebe in schönem Verein,
Sie erhalten dem Leben den Jugendschein.
Schiller, Die vier Weltalter.

Das Lied frohlocket und klaget
Schwermütig kühne Weisen.

Lenau, Heideschenke.

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick, sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen.

Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben.

Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch.

Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Schiller, Der Graf von Habsburg.

Steuerlos wir durch die Wetter treiben,
Und ist einst der Jugend Sturm vorbei —
Dann kommt ohne Laute, ohne Lieder
Als Pilot der stumme Tod herbei.

. . . . . .

Und: ich lebte meine Lieder! Schwand in
Leidenschaft auch hin der Jugend Glanz,
Fand ich doch der Liebe Myrtenkrone
Köstlicher als Ruhmes Lorbeerkranz.

Oscar Wilde, Glykypikros eros.

Horch, aus tiefstem Lebensabgrund,
Drin kein Lichtstrahl je hinabtaucht,
Sucht die Stimme frommer Blinden
Aufzutönen
Nach dem Schönen,
Im Gesang ein Licht zu finden.

Lingg, Gesang der Blinden.

Dir nur, liebendes Herz, auch meine vertraulichsten Tränen,
Sing' ich traurig allein dies wehmütige Lied.

Klopstock, Die künftige Geliebte.

Zur Rede gesellt sich Musik, leicht sind die Guitarren gestimmt,
Leicht regt sich des Wechselgesangs melodische Schlacht in Athen.

Geibel, Ghasel.

Mich reut kein Lied, in Freundeskreis gesungen,
Wie still genossen unter Busch und Baum,
Wenn von der Dichtung Zauberbann umschlungen
Mein Haupt umfloß ein kurzer, goldner Traum.

K. Gerok, Es reut mich nicht.

Und braucht die Welt die Lieder nicht,
Ich kann sie nicht entbehren:
Sie sind die Sterne, welche licht
Das Leben mir verklären. Geibel, Lieder.

Liederseelen.

In der Nacht, die die Bäume mit Blüten deckt,
Ward ich von süßen Gespenstern erschreckt,
Ein Reigen schwang im Garten sich,
Den ich mit leisem Fuß bestrich;
Wie zarter Elfen Chor im Ring
Ein weißer lebendiger Schimmer ging.
Die Schemen hab' ich keck befragt:
Wer seid ihr, luftige Wesen? Sagt!

„Ich bin ein Wölkchen, gespiegelt im See.“
„Ich bin eine Reihe von Stapfen im Schnee.“
„Ich bin ein Seufzer gen Himmel empor.“
„Ich bin ein Geheimnis geflüstert ins Ohr.“
„Ich bin ein frommes, gestorbenes Kind.“
„Ich bin ein üppiges Blumengewind.“
„Und die du wählst, und der's beschied
Die Gunst der Stunde, die wird ein Lied.“

Conrad Ferdinand Meyer.

Singe
Dich frei, Du zitternde Seele, singe
Dich auf aus den irdischen Nächten, singe
Dich los von der tödlichen Frage: Warum?

Carmen Sylva, Von der Leiblichkeit.

Daß mein Leben ein Gesang
Sag' ich's nur! geworden;
Jeder Sturm und jeder Drang
Dient ihm zu Akkorden.

Was mir nicht gesungen ist,
Ist mir nicht gelebet;
Was noch nicht bezwungen ist,
Sei noch angestrebet.

Rückert, Das Leben ein Gesang.

Alphabetisches
Verzeichnis der benutzten Quellenwerke.

Abert, Hermann, Robert Schumann. Verlag Harmonie. 1903.
Abraham, O., und E. von Hornbostel, Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft. Berlin 1904.
Ambros, August Wilhelm, Geschichte der Musik. Leipzig 1880.
Batka, Richard, J. S. Bach. Leipzig. Reclam.
Batka, Richard, Martin Plüddemann und seine Balladen. Prag 1896.
Beck, Dr. Jean, Die Melodien der Troubadours. Straßburg 1908.
Becker, C. F., Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig 1840.
Bethge, Robert, Robert Franz. Ein Lebensbild. 1908.
Billroth, Theodor. Wer ist musikalisch? Berlin 1896.
Bischoff, Hermann. Das deutsche Lied. Sammlung „Die Musik" von R. Strauß.
Brecher, Gustav, Richard Strauß. Leipzig 1900.
Bücher, Karl, Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1896.
Bulthaupt, Heinrich, Carl Löwe. Harmonie 1898.
Charles, M., Zeitgenössische Tondichter; Studien und Skizzen. Leipzig 1888.
Coßmann, Paul Nikolaus, Hans Pfitzner. Münchner Broschüren, Heft I. 1904.
Curzon, Henri de, Les Lieder de Franz Schubert. 1899.
Decsey, Dr. Ernst, Hugo Wolfs Leben und Schaffen (1903—06, 3 Bände).
Deiters, Dr. Hermann, Johannes Brahms. (Aufsatz in „Sammlung Musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee.)
Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band IX, 1. Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder, bearbeitet von Josef Schatz und Oswald Koller.
Denkmäler deutscher Tonkunst Band V, Johann Rudolf Ahles ausgewählte Gesangswerke von Johannes Wolf. 1901.
Band XII und XIII. Heinrich Albert, Arien, herausgegeben von Ed. Bernoulli mit Einleitung von Hermann Kretzschmar.
Band XIX, Adam Krieger, Arien, herausgegeben von Alfred Heuß.

Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Band III. 2. Ludwig Senfls Werke I, bearbeitet von Th. Kroyer.

Band V. 1 und 2. Hans Leo Haßler (Sandberger und Rudolf Schwarz).

Dommer, Arrey von, Elemente der Musik. Leipzig 1862.

Eitner, Robert, Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte. Jahrg. VIII).

Forkel, Joh. Nikolaus, Allgemeine Geschichte der Musik. 1788—1801.

Friedländer, Max, Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert. 1902.

Frimmel, Theodor von, Ludwig van Beethoven. Harmonie 1901.

Gehrmann, Hermann, Carl Maria von Weber. Harmonie 1899.

Göllerich, August, Franz Liszt. (Musikerbiographien Reclam.) 1908.

Haberlandt, Hugo Wolf. 1903.

Heuberger, Richard, Franz Schubert. Harmonie 1902.

Hagen, Friedrich Heinrich von der, Minnesinger. IV. Band. Leipzig 1838—56.

Istel, Edgar Dr., Peter Cornelius. (Reclam.) 1904.

Jahn, Otto, W. A. Mozart.

Jenner, Gustav, Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Marburg in Hessen 1905.

Kiesewetter, R. G., Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stiles. Leipzig 1841.

Kleefeld, Dr. Wilhelm, Hugo Wolf. Aufsatz in Velhagen und Klasings Monatsheften. Juli 1908.

Kothe, Bernhard, Abriß der Musikgeschichte. Leipzig 1894.

Kreißle von Hellborn, Dr. H., Franz Schubert. 1865.

Kretzschmar, Hermann, Peter Cornelius (Walderseesammlung musikalischer Vorträge).

Kretzschmar, Hermann, Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners. Aufsatz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1897.

Landshoff, L., Johann Rudolf Zumsteeg. Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade. Berlin 1902.

Langhans, Wilhelm, Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. 1882—1886.

Leichtentritt, H., Deutsche Hausmusik aus 4 Jahrhunderten. Berlin 1907.

Lindner, Ernst Otto, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Leipzig 1871.

Litzmann, Berthold, Clara Schumann. Leipzig 1905—1909.

Louis, Dr. Rudolf, Die deutsche Musik der Gegenwart. 1909.
Louis, Dr. Rudolf, Franz Liszt. 1900.
Mannstein, H. F., Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Großen bis auf unsere Zeit. Leipzig 1845.
Möhler, Dr. A., Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. (Sammlung Göschen. Leipzig 1900).
Monographien moderner Musiker. Verlag von Kahnt Nachfolger. Leipzig 1906 und 1907.
Musik, Die. Jahrgang II, Heft 12. Hugo Wolf.
Musiol, Robert, Hugo Brückler. Dresden 1896.
Naumann, Dr. Emil, Deutsche Tondichter von Bach bis auf die Gegenwart. 1871.
Niggli, Arnold, Adolf Jensen. Harmonie 1900.
Niggli, Arnold, Franz Schuberts Leben und Werke. (Aufsatz in Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge.)
Nohl, Ludwig, F. Liszt. (Musikerbiographien, Reclam.) 1887.
Nohl, Ludwig, R. Wagner. (Musikerbiographien, Reclam.)
Pauli, Dr. Walther, Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1903.
Prochâzka, Rud. Frhr. von, Robert Franz. (Musikerbiographien, Reclam.) 1894.
Rauchberg, Dr. Heinrich, Neue Lieder und Gesänge. (Gedichte von Mörike und Eichendorff, komponiert von Hugo Wolf.)
Reimann, Heinrich, Johannes Brahms. Harmonie. 1903.
Reinecke, Carl, Aus dem Reich der Töne. Leipzig 1907.
Reißmann, August, Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1874.
Reißmann, August, Franz Schubert. 1873.
Reuß, Eduard, Franz Liszt. Ein Lebensbild. 1898.
Riemann, Dr. Hugo, Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert. 1898.
Riemann, Dr. Hugo, Katechismus der Musikgeschichte.
Riemann, Dr. Hugo, Geschichte der Musik seit Beethoven. 1901.
Riemann, Dr. Hugo, Musiklexikon. 1909.
Rietsch, Heinrich, Die deutsche Liedweise. 1904.
Rissé, J., Franz Schubert und seine Lieder. (Studien. Hannover 1872/73.)
Ritter, Prof. Hermann, Allgemeine illustrierte Enzyklopädie der Musikgeschichte. Leipzig 1901—02.
Runze, Dr. Maximilian, Karl Löwe. (Musikerbiographien, Reclam.) 1884.
Schiedermair, Ludwig, Gustav Mahler. Leipzig 1901.
Schmidt, Leopold, Joseph Haydn. Harmonie 1898.
Schmitz, Dr. Eugen, Hugo Wolf. (Musikerbiographien, Reclam.)
Schneider, Karl Ernst, Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Leipzig 1863—65.

Schneider, Louis, Das französische Volkslied. (Die Musik, Sammlung von Richard Strauß.)
Schumann, Robert, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Herausgegeben von Dr. Heinrich Simon. (Reclam.)
Spemanns Goldenes Buch der Musik. Berlin 1906.
Spitta, Philipp, Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894.
Spitta, Philipp, Ein Lebensbild Robert Schumanns. 1882.
Stilgebauer, Dr. Edward, Geschichte des Minnesangs. Weimar 1898.
Urban, Richard, Die literarische Gegenwart. Zwanzig Jahre deutschen Schrifttums 1888—1908. Leipzig 1908.
Vollbach, Fritz, Georg Friedrich Händel. Harmonie 1898.
Wallaschek, Dr. Richard, Anfänge der Tonkunst. 1903.
Wasielewski, W. J. von, Ludwig van Beethoven. 1888.
Winter, G., Das deutsche Volkslied. Leipzig 1906.
Wolf, Ferdinand, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1898.
Wolf-Verein in Wien, Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf. I. und II. Folge.
Wolff, Ernst, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Harmonie 1906.
Wolfrum, Dr. Philipp, Die Entstehung und Entwickelung des evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. 1890.

Namen- und Sachregister.

Abeille 360.
Abela 471.
Abt, Franz 349, **442**.
Abt Vogler 301.
A cappella-Gesang 60.
Adam de la Hâle 68, 83, **88**, 107.
Ad organum faciendum 47.
Afrika, Musik in 7.
Afrikanische Skala 10.
Agricola, Johann Friedrich 254, **259**.
Ägypter, Musik der 12, **13**.
Ahle, Johann Georg **199**, 205, 222.
Ahle, Johann Rudolf **199**, 205, 222.
Ahna, Pauline de 554.
Aichinger, Gregor 141.
Alba (Tagelieder) 68.
Albert, Heinrich 128, **175**, 245.
[d']Albert, Eugen 587, **588**.
Albrechtsberger 371.
Alcuin Flaccus 32.
Alfons II. von Arragonien 66.
Alia musica 34.
Alkäus 17.
Allelujah **26**, 34, 63.
Allgemeiner deutscher Musikverein 451.
Altindische Musik 11.
Altschlüssel 41.
Amadei, Albert Graf 586.
Ambrosianischer Gesang 29.
Ambrosius, Erzbischof v. Mailand 29.
Amen 26.
Amerika, Musik in 8.
Ammenlieder, griechische 18.
Anakreontische Liebeslieder (der Griechen) 18.
Andreae, Luise 359.
André, Johann 284, **285**, 457.
Animuccia, Giovanni 165.
Anonymus, Mönch von Montaudon 65.
Ansbacher Anthologien 277.
Anselm von Flandern 46.
Ansorge, Conrad 592.
Antiphonarium 30.
Antiphonengesang 28, 29.
Äolisch-[hypodorisch] 21; — Kirchenton **33**, 59.
Appunscher Tonmesser 10.
Araber, Musik der 11.
Arcadelt, Jakob 57, 109, 120.
Archaistische Tonleiter 12.
Archilei Vittoria 159.
Archilochus 16.
Arie 156, 159, 246, **247**.
Arion 17.
Arnim, Achim von 364.
Arnim, Bettina von 375.
Arnold von Bruck 102, **123**.
Ars canendi 59.
Ars cantus mensurabilis 51.
Ars nova 54.
Asien, Musik in 9.
Attaignant, Pierre 108.
Aubades (Tagelieder) 68.
Augsburger Tafelkonfekt 230, 231.
Australien, Musik in 8.
Authentische Tonarten (Haupttonarten) 32, 33.

B, Tonbuchstabe (b rotundum und b quadratum) 38.
Bach, Johann Ernst 272.
— Johann Sebastian 104, **143**; — sein Einfluß auf F. Mendelssohn 411; — auf Schumann 421; — auf R. Franz 472 u. 474; — auf J. Brahms 485; — auf die moderne Musik 509, auf Hugo Wolf 525; — auf Max Reger 559; — auf Arnold Mendelssohn 576.
— Philipp Emanuel 238, 254, 257, **262**.
Ballade 360, 455; — Charakteristik der musikalischen Ballade 457, 458.
Ballata 56, 114, 455.
Balletti 89, 121.
Banchieri, Adriano 173.
Bardi, Giovanni 147, 148, 150.
Bargiel, Woldemar 447.
Basso continuo s. Generalbaß.
— seguente 153.
Bauernfeld, Eduard 392.
Baumbach, Friedr. August 295.
Baussnern, Waldemar von 574, **584**.
Becker, Albert 447.
— Reinhold 483.
Beethoven, Johann van 369.
— Ludwig van **368**; — Charakteristik seines Liedes 373; — sein Einfluß auf Schubert 387; — auf Hugo Wolf 525.
Bel canto 160.
Bemolle 47.
Benda, Franz 254, **260**.
— Georg **295**, 302, 351.
Bendemann, Eduard 432.
Beneken, Friedr ch Bernhard 298.
Bennett, John 56.
— William Sterndale 445, **446**.
Bequadro 47.
Berger, Ludwig 411, **443**.
Berger, Wilhelm 349.
Berliner Liederbuch 92.
— Schule 245, **250**, **253**, 511.
— Singakademie 340, 345.
Berlioz, Hector 500, 515, 525.
Bernacchi, Antonio 161.
Bernard de Ventadour 65.
Bernardi, Francesco (Senesino) 161.
Bertrand de Born 65.
Bettleroper (John Gay) 279.
Bierbaum, Otto Julius **572**, 603.
Billroth, Theodor 488.
Binchois, Gilles 56.
Bizet 525.
Blech, Leo 598.
Bobisationen 46.
Bocedisation 46.
Bode, J. Ch. 250.
— Samuel Friedrich 295.
Bodmer 251.
Boehe, Ernst 610.
Boetius **24**, 32.
Bölsche, Franz 584.
Bonifacius 32.
Bordoni, Faustina 162.
Borneo, Musik auf 8.
Bornschein, Eduard 606.
Bornträger, Friederike 479.
Brahms, Johann Jakob 484.
— Johannes 433, 470, **484**, 496; — Charakteristik seines Liedes **490** u. 513.
Brambach, Josef 447.
Brandt, Karoline 365.
Brandt-Buys, Jan 585.
Breitkopf, Bernhard Theodor 295.
Brendel, Franz **446**, 486.
Brentano, Clemens 364.
Breuning, Helene von 370.
Brevis 52.
Briegel, Carl Wolfgang 199.
Bronsart, H. von 449.
Broschi, Carlo (Farinelli) 161.
Bruch, Max 349, **447**.

Bruck, Arnold von, siehe Arnold von Bruck.
Brückler, Hugo 470, **483**.
Brunelli, Antonio 154.
Brunetti, Domenico 154.
Brunswick, Franz, Graf von 371.
Buchstabenbezeichnung der Noten, siehe Notenschrift.
Bülow, Hans von 422, 487, 553.
Bulß, Paul 467.
Bungert, August 576, **579**.
Bürger, Gottfried August 251, 456.
Burgk, Joachim a (Moller) 141.
Burmann, Gottlob Wilhelm 282.
Burns, Robert 427, 481.
Busch, Wilhelm 597.
Busnois, Antoine 57.
Busse, Karl 571, **572**.
Byron 420.

C (Schlüsselbuchstabe) 41.
Caccini, Giulio **148**, 152.
— Francesca 156.
Caffarelli 161.
Calvisius, Sethus 102.
Cantica 27.
Cantica spiritualia 27.
Cantori a liuto 89.
Cantus allelujatici 34.
— firmus 31, **36**, 54, **59**, 107.
— planus 31.
Canzone 114, **120**.
Canzonette 120.
Carissimi, Giacomo 167.
Carmen Sylva 572, 579.
Casella, Pietro 114.
Cavalieri, Emilio de' 120, 147, 150, 151, **166**.
Cavalli, Francesco 158.
Celebes, Musik auf 8.
Ceram, Musik auf 8.
Chamisso, Adalbert von 457.
Chanson 56; — Minnęsang (chant, chansonette) 68; — mehrstimmige chanson 108, **109**, 113, 126, 224.
Chinesen, Musik der 10.
Chinesisch-asiatische Skala 10.
Chopin, Fréderic 515.
Chor **32**, 156.
Choral 31; — protestantischer 96, 104.
Choralnoten 41, **42**.
Chorlied der Griechen 17.
Chortanz, pantomimischer 5.
Christliche Kirche, Musik der 25.
Chromatik der Griechen 22.
Chromatische Skala 11.
Claudin (Claude de Sermisy) 108.
Claudius, Georg Carl 294.
— Mathias 252.
Clemens non papa 57, **108**, 113.
Clinis 39.
Clodius 207.
Colerus, Martin 197.
Collegiae musicae 344.
Concerti ecclesiastici, siehe Konzert, geistliches.
Conteur 64.
Continuo, siehe Generalbaß.
Cornelius, Carl 497.
— Ignaz 497.
— Peter 349, 449, 450, 496, **497**, 610; — Charakteristik seines Liedes 503.
Corona (Chor) 32.
Corroberri 8.
Corsi, Jacopo 147, **150**.
Cossel, O. 484.
Cotton, Johannes 48.
Couplet 68.
Courvoisier, Walter 607.
Crécquillon, Thomas 109.
Crescentini, Girolamo 161.
Crüger, Johann **104**, 198.
Curschmann, Friedrich 444.
Curti, Franz 349.
Cuzzoni, Francesca 162.
Cypriano de Rore 57, 120.

Da capo, Arie 159.
Dach, Simon 175, 180.
Dafne (erste Oper) **151**, 155, 162, 174.
d'Albert, Eugen, siehe [d']Albert.
Damenisation 46.
Dasianotation 39.
Daumer, Georg Friedrich 491.
David, Ferdinand 445.
Déchant **48**, 55, 58.
De divisione naturae 36.
Dehmel, Richard **572**, 592, 603.
Dehn, Siegfried 498.
Des Knaben Wunderhorn **573**, 591, 605.
Despres, Josquin 57, **108**, 127.
Dessauer, Josef 448.
Deuterus 32, 33.
Deutscher Musikverein, allgemeiner 451.
Dialogo della musica antica e della moderna 148.
Dialogus de musica 38.
Diapason 20.
Diatonische Skala 11.
Diazeuxis 20.
Dieter, Chr. L. 360.
Ditmar von Eist 77.
Discantus 47, **48**, 54, 55, 58.
Diskantschlüssel 41.
Dissonanz **59**, 158; — im modernen Lied: bei Hugo Wolf 539; — bei den Meistern der Gegenwart 552; — bei R. Strauß 555; — bei Max Reger 562; — bei C. Ansorge 593; — bei S. Hausegger 601; — bei P. Scheinpflug 603; — bei A. Schönberg 604; — bei W. Courvoisier 607; — bei H. Zilcher 611, 612.
Dittersdorf, Carl von 317.
Do 47.
Döbbelinsche Schauspielergesellschaft 279.
Döhner, Dr. 418.
Doles, Johann Friedrich 249.
Dominante 60.
Doni, Giovanni Battista 152.
Dorisch-Tetrachord 19; — Tonart 21; — Kirchenton 33.
Dorn, Heinrich 423, **443**.
Dörperliche Lyrik 79.
Draeseke, Felix 449.
Droste-Hülshoff, Annette von 457.
Ducis, Benedict 102.
Dufay, Guillaume 56.
Dunstaple, John 56.
Durante, Ottaviano 154.
Durtonarten 46, 59, 61, **119**.

Ebeling, Johann Georg 198.
Ebs, Rores 301.
Eccard, Johannes **102**, 141
Eckel, Mathias 123.
Egli, Johann Heinrich 298.
Ehlert, Louis 478.
Eichendorff; — bei Schumann 420, **438**; — bei R. Franz 477; — bei Hugo Wolf 519, 530, 534; — im Lied der Gegenwart 573; — bei Pfitzner 566.
Eidenbenz 360.
Eijken, Heinrich van 594.
Einstimmiges Kunstlied 55, 64, **176**, 245.
El Farabi 11.
Endter, Chr. Fr. 250.
Enharmonik der Griechen 22.
Erlebach, Philipp Heinrich 225, 226.
Enna, August 584.
Eschstruth, H. A., Freiherr von 295.
Esser, Heinrich 444.
Esterházy, die Fürsten von 321, 371.
Ettinger, Max 584.
Eulenburg, Philipp, Graf von 448.
Evers, Franz **572**, 592, 603.

F (Schlüsselbuchstabe) 41.
Fa 43.
Fahrende 64, 65.
Faisst, Dr. Hugo 545.
Fala 121.
Falke, Gustav 572.
Farinelli 161.
Fasch, Karl Friedrich Christian 340, 345.
Faux bourdon 48.
Favole in musica 155.
Ferri, Baldassare 160.
Feska, Alexander 444.
Festa, Constanzo 120.
Fétis, François Josephe 515.
Fidschiinseln, Musik auf den 8.
Fielitz, Alexander von 448.
Figuralmusik 31.
Filidor 193.
Finck, Heinrich 95, 122, **123**.
Flaccus, Alcuin 32.
Flaschner, Gotthelf Benjamin 295.
Fleischer, Friedrich Gottlob 249.
Fliegende Blätter 92.
Flor, Christian 196.
Florentiner Musikreform 147.
— Stil **151**, 221.
Formschneider 127.
Fornari, Girolamo 154.
Forster, Georg 95, 122.
Franck, Johann Wolfgang 198.
— Melchior 141.
Frankh (erster Lehrer Haydns) 319.
Franko von Köln 50, 51.
Franz, Robert 470; — Charakteristik seines Liedes 475.
Frauenlob (Heinrich von Meißen) 82.
Freiligrath 457.
Freundschaftsinseln, Musik auf den 8.
Freylinghausensches Gesangbuch 230.
Friberth, Karl 313.
Fricken, Ernestine von 424.
Friderici, Daniel 142.
Fried, Oskar 598, **602**, 603.
Friedrich von Hausen 77.
Fröhlich, Anna 391, 405.
Frottole 89, **114**.
Fuchs, Robert 448.
Füchs, Ferdinand 442.
Fuge 59.
Führenberg, Karl Joseph, Edler von 320.
Fux, J. J. 319.

Gabler, Christoph August 300.
Gabrieli, Andrea **57**, 120, 128.
— Giovanni **57**, 120.
Gaces, Brulez 68.
Gade, Niels Wilhelm 445, **446**, 479.
Gafor, Franchinus 29, 31.
Galfreducci, Onofrio 152.
Galilei, Vincenzo 147, 148.
Garlandia, Johannes de, siehe Johannes de G.
Gassenhauer **90**, 247.
Gastoldi, Giovanni Giacomo 121.
Gaukler 65.
Gay, John 279.
Gegenbewegung 48.
Geibel, Emanuel; — bei Hugo Wolf 519, 538; — im Lied der Gegenwart 573.
Geistliches Lied 230.
Gellert 251.
Generalbaß 60, **153**, 178, 441.
Gernsheim, Friedrich 349, **447**.
Gesangbücher 97; — Freylinghausensches und Schemellisches 230.
Gesellschaftsinseln, Musik auf den 8.
Gesius, Bartholomäus 102.
Gesualdo, Fürst von Venosa 120.
Gherardello 56.
Giacobbi, Girolamo 157.

Gibbons, Orlando 120.
Gilm, Hermann 553.
Giovanni da Caccia 56, 114.
Giovannini 143, **238**.
Glarean (Henricus Loritus) 59.
Gleichenstein, Baron von 371.
Gleim 250.
Gloria 36.
Gluck, Christoph Willibald 279, **311**, 320, 338.
Gnomen 17.
Goethe 252, 284, 285; — bei Mozart 327; — bei Reichardt 338; — bei Zelter 340; — bei Zumsteeg 351; — bei Beethoven 375; — bei Schubert **386**; — bei Mendelssohn 411 u. 412; — seine Ballade 456; — bei Cornelius 498; — bei Hugo Wolf 519 u. **534**; — im Lied der Gegenwart 570 u. 573.
Goldmark, Karl von 448.
Goldschmidt, Adalbert von 526.
Gombert, Nicolas 109.
Görner, Johann Valentin 241.
Gothische Choralnoten 41.
Gottfried von Straßburg 78, 79.
Göttinger Hainbund 251.
Gottsched 251.
Götz 250.
Gound, Robert 596.
Grädener, Hermann 449.
Gräfe, Johann Friedrich 233, **234**.
Graun, J. G. 254.
— Karl Heinrich 46, 238, 254, 257, **260**.
Gregor der Große 30.
Gregorianischer Gesang 31, 76, 107.
Gregorianische Sängerschule 30, **31**.
Greif, Martin **573**, 597.
Grétry 287.
Griechen, Musik der 12, **15**.
Griechisches, diatonisches System 20.
Grieg, Edward Hagerup 452.
Grillparzer, Franz 391, 405.
Grönland, Petersen 295.
Grummer, Theobald 193.
Grun, James 565, 566.
Grün, Anastasius 457.
Guidiccioni, Laura 166.
Guidonische Hand 44.
Guido von Arezzo 37, **40**, **47**.
Guillaume de Machault 83, **107**.
Guirot de Borneil. 66.
— Riquier 65.
Gumbert, Ferdinand 442.
Günther, Felix 584.
Gura, Eugen 467.
Gymel 48, 49.
Gymnich, August Ritter von 391.

H, Tonbuchstabe 47.
Haberlandt, Dr. Michael 538.
Hagedorn 241.
Hager, Johannes 448.
Haller 251.
Hallescher Dichterkreis 250.
Hallwachs, Karl 597.
Hamburger Kreis 194.
Hammerschmidt, Andreas 195.
Händel, Georg Friedrich **168**, 472, 474.
Hans Sachs 82.
Harmoniebegriff der Griechen 18; — heutiger 58, **60**.
Harmonielehre, erste 60, 61.
Hartleben, Otto Erich 572.
Hartmann von der Aue 77.
Hasse, Johann Adolf 167.
— Max 505.
Haßler, Hans Leo 102, **128**.
Häßler, Johann Wilhelm 300.
Hauptmann, Moriz 445.
Haupttonarten (der Kirchentöne) 32.
Hausegger, Dr. Friedrich von 545, 600.
— Sigmund von 349, 598, **600**, 603.

Haydn, Josef 168, 294, **319**, 371; — Charakteristik seines Liedes 322.
Hebbel, Friedrich 501, 573.
Hegar, Friedrich 349, 596.
Heine; — bei Schubert **403**; — bei Schumann 420 u. 439; — bei Robert Franz 477.
Heinrich von Meißen (Frauenlob) 82.
— von Morungen 77.
— von Mügeln 82.
— von Veldeke 77.
Henckell, Karl **571**, 572.
Hensler, Johanna 333.
Herbeck, Johann 488.
Herbing, August Bernhard 275.
Herder, Johann Gottfried; — seine Bedeutung für das Volkslied 105, 284, 289; — für die Ballade 455.
Hermann, Nikolaus 101.
Hermannus Contractus 40.
Herrmann, Hans 585.
Hertel, Johann Wilhelm 277.
Hesiod 17.
Heß, Ludwig 585.
Hexachord 43.
Hexachordum; — durum, molle, naturale 43, 44.
Heyden, Sebald **59**, 127.
Heyse, Paul 519, 538, 573.
Hilarius, Papst 30.
Hill, Wilhelm 447.
Hiller, Ferdinand 432, 445, **446**, 578.
— Johann Adam 233, **280**, 302, 329.
Himmel, Friedrich Heinrich **318**, 442.
Hinrichs, Marie 474.
Hirtenlieder, griechische 18.
Hirtenspiele 154.
Hocketus 55.
Hoffmann, Leopold 313.
Hofhaimer, Paulus von 123.
Hofmann, Heinrich 447.
Hölty 252.
Holz, Arno **571**, 572, 603.
Holzer, Michael 316, 378.
Homer 16, 17.
Homophon **58**, 128.
Hornstein, Robert von 447.
Huber, Hans 576, **581**.
Hübner, Rudolf 432.
Hucbald 34, **36**, 39.
Huch, Riccarda 572.
Hufeisen- und Nägelschrift 42.
Humperdinck, Engelbert 542, 576, **578**, 602.
Hunger, Gottlob Gottwald 282.
Hurka, Friedrich Franz 300.
Hurlebusch, Konrad Friedrich 236.
Hüttenbrenner, Anselm 388.
Hymenäos 18.
Hymnen, christliche 29.
— griechische 17.
Hypertonarten — hyperdorisch — hyperphrygisch — hyperlydisch 22.
Hypotonarten — hypodorisch — hypophrygisch — hypolydisch 21; — als Kirchentonarten — hypodorisch — hypophrygisch — hypolydisch — hypomixolydisch — hypoionisch — hypoäolisch 33.

Imitation 58.
Indianer, Musik der 8.
Indische (altindische) Musik 11.
Intermezzi 155.
Intervallenlehre der Griechen (Skalenlehre) 18 — Anfänge des Kontrapunkts 58.
Ionisch (Kirchenton) **33**, 59.
Isaak, Heinrich **123**, 127.
Israeliten, Musik der 12, **14**.
Ivo de Vento 127.

Jacens 39.
Jacob, Julie von 460.
Jacobi, Michael 197.
Jacopo di Bologna 114.
Jäger, Ferdinand 538.
— Franz 390.
Jakobi, J. G. 250.
Jakobowski, Ludwig 572.
Jannequin, Clément 108, 112.
Jastisch = hypophrygisch 21.
Jaufre, Rudelh **65**, 72.
Java, Musik auf 8.
Jean de Hollingue (Mouton) 108.
Jean Paul 420.
Jeanrenaud, Cécile Charlotte 417.
Jeep, Johann 142.
Jenner, Gustav 483, 491.
Jensen, Adolf 470, **478**; — Charakteristik seines Liedes 480.
Jentsch, Max 486.
Joachim, Josef 433, 486.
Joc partiz 68.
Johannes de Garlandia 45, 50.
Johanneshymnus 42.
Jomelli 350.
Jongleur 64.
Josquin Despres, siehe Despres.
Jubilationen **27**, 31.
Jung, Bertha 502.

Kalkbrenner, Christian 300.
Kalliwoda, Johann Wenzel 443.
Kämpf, Karl 587, **589**.
Kanon 59. [177, 221.
Kantate 165, 167; — Solokantate
Kapsberger, Hyronimus 166.
Karlsschule in Stuttgart 349.
Kastraten, siehe Sopransänger.
Kauer, Ferdinand 317.
Kaun, Hugo 595.
Kayser, Philipp Christoph 295.
Keiser, Reinhard 163, **222**.
Keller, Gottfried; — bei Hugo Wolf 519 u. 539; — bei Hans Sommer 581.
Keller, Johann Gotthilf 295.
Kerner, Justinus 439, 457.
Kinderlieder (Volkslied) 91.
Kindermann, Johann Erasmus 198.
Kindscher, L. 295.
King 10.
Kinsky, die Fürsten von 371.
Kirchenlied 29; — protestantisches 95.
Kirchenmusik 28.
Kirchentöne **33**, 38.
Kirchner, Theodor 447.
Kirleisen 63.
Kirnberger, Johann Philipp 256, **257**, 290.
Kithara 17; — siebensaitige 19.
Kitharode 17.
Klein, Bernhard 443.
Kleist, E. Ch. 250.
Klindworth, Karl 449, 450.
Klopstock **251**, 329, 351.
Klughardt, August Fr. Martin 447.
Knauth 471.
Knorr 423.
Köchert 538.
Koch, Heinrich Gottfried 280.
König, Johann Matthäus 295.
Königsberger Dichterkreis 175.
Konrad von Würzburg 82.
Konta, Robert 469.
Kontrapunkt **55**, 58.
Konzert, geistliches 151, 164, **173**.
Koschat, Thomas 449.
Kozeluch, Leopold Anton 316.
Krause, Christian Gottfried 250, 252, **253**.
Kremberg, Jakob 225.
Kreutzer, Konradin 349.
Kreuzlied 78.
Kriegel, Friedrich Wilhelm 301.
Krieger, Adam 205, **206**.
— Johann 222.
— Johann Philipp 222.

Krusis 22.
Kücken, Friedrich Wilhelm 349, **442**.
Kugelmann, J. 102.
Kulturvölker des Altertums 12.
Kuntsch 419.
Kupelwieser, Leopold 392.
Kunstlied, einstimmiges 55, 64, **176**, 245, 290, 511, 512.
Kuntzen, Karl Adolf 244.
Kunzen, Friedrich Ludwig Ämilius **295**, 302.
Kürenberg, der von 77.
Kwast, James 566.
Kyriegesang **26**, 36, 63.

La 43.
Lachner, Franz 349, 392, **444**.
Lafite, Karl 584.
Lais 63, **68**.
Lambo, K. 244.
La Motte Fouqué 364.
Landi Stefano 167.
Landino, Francesco 56, 114.
Lang, Dr. Edmund 538.
Lang, Marie 538.
Lange, Auguste 461.
Langhans, Luise 447.
Lasos 16.
Lassen, Eduard 449, **450**.
Lasso, Orlando 57, **109**, 120, **126**, 127.
Lay **63**, 455.
Le Beau, Luise Adolpha 448.
Lechner, Leonhard 127.
Leich 69, 70.
Leipziger Schule 445.
Leisen, siehe Kirleisen.
Le Maistre, Mattheus 125.
Lemlin, Laurentius 123.
Lenau 457, 573.
Lenz 252.
Lessing 250.
Leuthold 538.
Lexis 23.
Lichnowsky, Fürst Karl von 371; — Graf Moritz 371.
Lied, erste Form desselben **69**, 71; — mehrstimmiges, siehe „mehrstimmiger Tonsatz"; — einstimmiges 176; — im Volkston 177, **290**, **294**, 512; — das Lied des XVII. Jahrhunderts 225; — des XVIII. Jahrhunderts 247; — „Lied" als Titel 247, 287; — das Lied des XVIII. Jahrhunderts in Süddeutschland und Österreich 309, 311; — Rückblick auf die Geschichte des Liedes 511; — das moderne Lied 509, 570; — das Lied der Gegenwart seit Hugo Wolf 573, 575.
— Charakteristik desselben in dem Schaffen von:
Beethoven 373.
Brahms **490**, 513.
Cornelius 503.
Franz 475.
Haydn 322.
Jensen 480.
Liszt 516.
Mendelssohn 413, 415
Mozart 294, **324**.
Pfitzner 566, 569.
Reger 562.
Reichardt 333, **339**.
Ritter 507.
Schubert **380**, **406**, 435, 512.
Schumann **435**, 513.
Strauß, Richard 556, 559.
Wagner 513.
Wolf **518**, 529, 573.
Zelter 341, 344.
Zumsteeg 351.
Liederbuch — Berliner, Lochheimer, Münchener 92; — Mildheimisches 302.
Liederkomponisten, moderne, Überblick 570, 575.

Lieder ohne Worte 416.
— religiösen Inhalts 198.
Liederspiel, französisches 88; — deutsches 331.
Liedertafel 344, 345, 441.
Liedkomposition, moderne, allgemeiner Überblick 575.
Liedstrophe 176, 247.
Ligatur 42, 52, 53.
Liliencron, Detlev von **571**, 572, 592, 612.
Lind, Jenny 432.
Lindpaintner, Peter Josef von 443.
Liniensystem (Notenschrift) 40, siehe auch Notenschrift.
Liszt, Franz, Begründung der neudeutschen Schule 446, 449; — sein Verhältnis zu E. Lassen 451; — zu Brahms 486; — zu Cornelius 499; — zu Wagner 515; — seine Stellung in der Musikgeschichte **515**; — Charakteristik seines Liedes 516; — sein Einfluß auf Richard Strauß 554; — auf Conrad Ansorge 593.
Lobkowitz, die Fürsten von 371.
Lochheimer Liederbuch 92.
Lokrisch = hyperphrygisch 22.
Longa 51.
Loreto, Vittorio 160.
Loritus, Henricus (Glarean) 59.
Löwe, Andreas 459.
— Ferdinand 538, 543.
— Karl 458, **459**; — Charakteristik seiner Ballade 463.
Lully, Jean Baptiste 163.
Luther, Martin 95, **96**, 101, 124.
Lydisch, Tetrachord 19; — Tonart 21; — Kirchenton 33.
Lyra 17.
Lyrik, moderne 570.

Machault, Guillaume de 83, 107.
Madrigal, frühestes 56, 89, 109, 114; — des XVI. Jahrhunderts 115, 119, 120, 126, 172.
Madrigalisten, englische 120.
Mahler, Gustav 590.
Mahu, Stefan 102, 123.
Majorano, Gaetano (Caffarelli) 161.
Mandl, Richard 584.
Männergesang 344.
Männergesangverein, Wiener 348.
Mara-Schmeling, Gertrud 282.
Marchettus von Padua 52.
Marco da Gagliano 156.
Marenzio, Luca 120.
Marpurg, Friedrich 478.
— Friedrich Wilhelm 233, **255**.
Marschner, Heinrich, 421, **443**.
Marteau, Heinrich 574.
Marx, Adolf Bernhard 460.
Marxen, Eduard 484.
Mattheson, Johann 259.
Matthison 360.
Maxima 52.
Mayreder, Rosa 546.
Mayrhofer, Johann 386.
Mehrstimmiger Tonsatz 54; — in Frankreich und den Niederlanden 108; — in Italien 113; in Deutschland 122.
Mei Girolamo 148.
Meiland, Jakob 141.
Meinardus, Ludwig 449.
Meistersang **82**, 511.
Melanesischen Inseln, Musik auf den 8.
Melisma 34.
Melodietypen der Solmisation 45.
Melodrama 351.
Melos 23.
Mendelssohn, Abraham 410.
— Arnold 542, **576**.
— Fanny 410, 411, 417.
— Felix, im Oratorium 168; — im Männergesang 349; — sein Leben **409**; — Charakteristik

seines Liedes 413, 415; — seiner Duette 415; — sein Verhältnis zu Schumann 431; — sein Einfluß auf das Musikleben seiner Zeit 445, 452; — auf Franz 473; — auf Arnold Mendelssohn 576.
Mendelssohn, Moses 409.
Mene 49.
Menestrel 66.
Mensura, perfecta — imperfecta 51, 52.
Mensuralnotenschrift 42, **51**, **52**.
Messeltheorie 11.
Meyer, Conrad Ferdinand 597.
Meyer, Fr. W. 533.
Meyer-Helmund, Erik 585.
Mi 43.
Michelangeio 519, 607.
Micrologus de disciplina artis musicae 47.
Mildheimsches Liederbuch 302.
Miller, Johann Martin 252.
Minelli, J. B. 161.
Minima 52.
Minnelied **69**, 76, 511.
Minnesänger 64, 76.
Minstrel 64.
Mitteldeutscher Kreis 205.
Mixolydisch = hyperdorisch 22; Kirchenton 33.
Moderne Lied, das **509**, 570, 573, 575.
Moderne Liederkomponisten, Überblick 570, 575.
— Lyrik 570.
Modi, Kirchentöne 38; — Mensuralnotenschrift 51, 71, 73, 74.
Modulationsfähiges System der Griechen 21.
Modus, major — minor 53.
Moller, Joachim (a Burgk) 141.
Molltonarten 46, 59, 61, **119**.
Mombert, Alfred 592.
Moniot 75.
Monodie 142, **148**.
Monsigny 287.
Monteverde, Claudio 120, **157**.
Moralitäten 165.
Mörike 519, **530**.
Morley, Thomas 120.
Moscheles, Ignaz 445.
Moses 14.
Motetus 54, 55, 109.
Mouton (Jean de Hollingue) 108.
Mozart, Wolfgang Amadeus, Charakteristik seines Liedes 294, **324**, 387; — sein Einfluß auf Haydn 322; — auf Zumsteeg 363.
Müller, Wenzel 317.
— Wilhelm 394.
Münchner Liederbuch 92.
— Schule 582.
Musica enchiriadis 37.
— ficta 59.
— mensurata 51.
— pratica 29, 31.
Musik, die, in Afrika 7; — der Ägypter 12, **13**; — altindische 11; — in Amerika 8; — der Araber 11; — in Asien 9; — in Australien 8; — auf Borneo 8; — auf Ceram 8; — der Chinesen 10; — der christlichen Kirche 25; — auf den Fidschiinseln 8; — auf den Freundschaftsinseln 8; — auf den Gesellschaftsinseln 8; — der Griechen 12, **15**; — auf Java 8; — der Indianer 8; — der Israeliten 12, **14**; — der Kulturvölker des Altertums 12; — auf den melanesischen Inseln 8; — der Naturvölker 4, 6; — der Neger 7, 8; — auf Neuguinea 8; — der Papuas 8; — der Römer 24; — auf den Sandwichinseln 8; — Samoainseln 8; — der Südseeinsulaner 8; — auf den Tongainseln 8.

Musiktheorie der Griechen 18; — christliche 32.
Musikverein, allgemeiner deutscher 451.
Mutation 45.
Müthel, Johann Gottfried 249.
Mysterien 165.

Nägeli, Hans Georg 346.
Nägel- und Hufeisenschrift 42.
Naturvölker, Musik der 4, 6.
Nauert, Gottfried Eusebius 277.
Naumann, Emil 447.
— Johann Gottlieb 301.
Neander, Joachim 198.
Nebentonarten (der Kirchentöne) 32.
Neefe, Christian Gottlob **302**, 369.
Neger, Musik der 7, 8.
Neidhardt von Reuenthal 79.
Neri, Filippo 165.
Neubauer, Franz Christoph 316.
Neuber 127.
Neue Zeitschrift für Musik 423, 433, 444, 446, 474, 485, 486.
Neuguinea, Musik auf 8.
Neuma des Allelujahgesanges 34; — Notenschrift 39, 40, 41.
Neumark, Georg **199**, 205.
Neumenschrift 39.
Nichelmann, Christoph 254, **259**.
Nicolai, Philipp 101.
Niederländische Schule 57.
Nietzsche, Friedrich 572, 592.
Nissen, Johanna 484.
Nota quadrata 42.
Notendruck, Erfindung des 108.
Notenschrift, griechische 22; — Buchstabenbezeichnung 37, 38, 47; — Neumenschrift 39; — Dasianotation 39; — Liniensystem 40; — Choral 41, 42.
Notker Balbulus 34.
Nuove musiche 148, **150**, 177.
Nußbaumer, Katharina 522.

Obrecht, Jakob 57, 127.
Occursus 47.
Ochetus 55.
Octochord 20.
Ode 109, **247**.
Odenstil 124.
Odo von Clugny 38.
Odington, Walter 50.
Öglin 95, 122.
Okeghem, Jean de 57.
Olympos 16.
Oper, Anfänge derselben (Hirtenspiele) 154; — Intermezzi, opera buffa, favola in musica 155; — die Oper in Venedig 158; — in Neapel 159; — Glucksche Reform 162; — italienische Oper in Wien 162; — in Deutschland 162; — in England und Frankreich 163; — Richard Wagner 164, 524.
Opera buffa, opéra comique, opera seria 164.
Oratorium 164, 174, 221; — weltliches Oratorium, Balladenoratorium, Chorballade, Kantate 169, 221.
Orchesterlied 573.
Organalstimme 36.
Organum **36**; — zwei,- drei- und vierstimmiges 37, 58.
Orpheus 16.
Osiander, J. Lucas 102.
Ossian 351.
Oswald von Wolkenstein 83.
Ott, Johann 95, 122, 127.

Päan 18.
Palantrotti, Melchior 152.
Palestrina, Pierluigi 57, 165.
Pamphos 16.
Pantomimischer Chortanz 5.
Pape, Heinrich 197.
Papuas, Musik der 8.
Paradis, Maria Theresia 316.

Parodien 205.
Pasi, Antonio 161.
Pastourelle 68, 113.
Pausen 52.
Peire, Cardinal 65.
— Vidal 65.
Peirol 65.
Percy, Thomas 455.
Perfectio 52.
Peri, Jacopo **150**, 152, 154.
Perrin d'Angecourt 68.
Pes flexus — resupinus 39.
Petrejus 127.
Petrucci, Ottaviano 114.
Petrus 32.
Pfeiffer, Tobias Friedrich 370.
Pfitzner, Hans 552, **565**; — Charakteristik seines Liedes 566, 569.
Pflughaupt, Robert 449.
Philipp von Vitry 54.
Philippo de Monte 120.
Phonograph 10.
Phormynx 17; — siebensaitige 19.
Phrygisch, Tetrachord 19; — Tonart 21; — Kirchenton 33.
Pindar 16, 17.
Pirc, Pater Sales 523.
Pistocchi, Francesco Antonio 161.
Plagale Tonarten (Nebentonarten) 32, 33.
Plancs 68.
Platen 492.
Pleyel, Ignaz Joseph 316.
Plüddemann, Martin 466; — Charakteristik seiner Ballade 467.
Pneuma 34.
Pohl, Richard 449, 450.
— Wilhelm 295.
Poli, Agostino 350.
Polyphonie 58, 142.
Porpora, Nicola Antonio **161**, 320, 322.
Potpeschnigg, Dr. Heinrich 538.
Power Lionel 50, 56.
Praetorius, Michael 170
Preyer, Gottfried 442.
Proch, Heinrich 442.
Prolatio 53.
Proömien 19.
Prosen 35.
Proslambanomenos 20.
Protus 32, 33.
Psalmen, israelitische 14.
Psalmengesang 14.
Psalmi maioris 27.
Psalmodie 14.
Ptolemäus 16, **22**.
Punctus, Neumenschrift 39; — Mensuralnotenschrift 53.
Purcell, Henry 163.
Putti (Sängerknaben) 159.
Puttkammer, Alberta von 572.
Pythagoras 14, 16, **19**.

Quadruplum 54.
Quantz, Johann Joachim 254, **260**.
Quodlibet **125**, 232.

Rabl, Walter 586.
Radesca da Foggia 154.
Raff, Joachim 449, **450**.
Rambot III., Graf von Orange 65.
Rameau, Jean Philippe **60**, 163.
Ramler, Karl Wilhelm **250**, 252, 253.
Raoul, Châtelain de Coucy 68.
Rappresentazione di anima e di corpo (erstes geistliches Drama) 151.
Rätsellied 91.
Rauchberg, Dr. Heinrich 538.
Razumowsky, Fürst von 371.
Re 43.
Refrain 56.
Reger, Max 349, 552, **559**, 606; — Charakteristik seines Liedes **562**, 569.

Regnart, Jakob 127.
Reichardt, Johann Friedrich 253, 284, 294, 302, **327**; — Charakteristik seines Liedes 333, 339.
Reichardt, Luise 333.
Reigenlieder 91.
Reinecke, Dr. Karl **444**, 582, 596.
Reinmar von Zweter 82.
Reißiger, Karl Gottlieb 442.
Responsoriengesang 27.
Responsorium 30.
Reutter, Georg Karl von 319.
Rezitativ, begleitetes 159; — secco 159.
Rhapsode 16.
Rheinberger, Josef **447**, 578, 582, 596.
Rheinek, Christoph 309.
Rhétoriciens 83.
Richard Löwenherz 66.
Richter, Ernst Friedrich 466.
Riedel, Hermann 448.
Riemann, Dr. Hugo 560.
Rietz, Julius 445.
Rinuccini 151.
Rist, Johann 194.
Ritter, Alexander 449, 450, 496, **506**; — Charakteristik seines Liedes 507; — sein Einfluß auf Richard Strauß 553.
— Anna **572**, 610.
Roberthin, Robert 175.
Romancier 64.
Romantik 364.
Romanus 32.
Römer, Musik der 24.
Römische Choralnoten 41.
Rondellus 54, 55.
Rondo 56.
Rosen, Gisbert 420.
Rost, Nicolaus 141.
Rousseau, Jean Jacques 164, 251.
Rubinstein, Anton 452.
Rückauf, Anton 448.
Ruczizka 379.
Rudolf, Erzherzog v. Österreich 371.
Rungenhagen, Karl Friedrich 443.
Ruprecht, Martin 316.
Rust, Friedrich Wilhelm 307.

Sack, Philipp 257, **267**.
Sales Pirc, Pater 523.
Salieri, Antonio 371, 379.
Salis, Freiherr von 360.
Samoainseln, Musik auf den 8.
Sandberger, Adolf 448.
Sandwichinseln, Musik auf den 8.
Sänger 152.
Sängerschulen 30; — gregorianische 30, **31**, 32.
Sappho 17.
Saupe, C. G. 295.
Savaric de Mauléon 65.
Scandelli, Antonio 127.
Scarlatti, Alessandro 159.
Schalk, Josef 538.
Scheibe, Johann Adolf 282.
Scheidemann, David 102.
— Heinrich 196.
Scheidler, Johann David 295.
Scheidt, Samuel 205.
Schein, Johann Hermann 142.
Scheinpflug, Paul **603**, 604.
Schemellisches Gesangbuch 230.
Schenk, Johann **317**, 371.
Scherzer, Otto 447.
Schiller 252; — sein Verhältnis zu Reichardt 339; — zu Zumsteeg 350; — seine Ballade 456.
Schillings, Max 582, 587, **588**.
Schindler, Kurt 584.
Schirmer, David 207.
Schlegel, August Wilhelm 364; — Friedrich 364.
Schlüssel 41.
Schmügel 274.
Schneider, Friedrich 471.
Schnips, Moses 301.
Schnitterlieder, griechische 18.

Schnoor, Heinrich Christian 300.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 392.
Schober, Franz von 386, 387.
Schöffer 122.
Scholien zur musica enchiriadis 37.
Scholze, Johann Sigismund (Sperontes) 232.
Schönberg, Arnold 603, **604**.
Schönstein, Karl Freiherr von 390.
Schop, Johann 195, **196**.
Schröder-Devrient 432.
Schröter, Corona 282, **297**.
Schubart, Christian Friedrich Daniel 310.
Schubert, Anton Eduard 377.
— Ferdinand 377.
— Franz, Männergesang 348; — sein Verhältnis zu Zumsteeg 363; — sein Leben **377**; — Charakteristik seines Liedes 380, **406**, 512; — sein Lied im Vergleich mit dem Liede Schumanns 435, 436; sein Einfluß auf Schumann 421; — auf Robert Franz 472; — seine Ballade 458, 464; — Vergleich mit Hugo Wolf 529.
— Franz Theodor Florian 377.
— Ignaz 377.
Schubertiaden 392.
Schulz, Johann Abraham Peter, sein Einfluß auf das volkstümliche Lied 105, 253, 284; — sein Leben und Schaffen **289**, **290**, — 302, 329.
Schulze, Ernst 420.
Schumann, Clara 428, siehe auch Wieck, Clara.
— Friedrich August Gottlob 418.
— Robert, sein Einfluß auf das Musikleben seiner Zeit 349, 444, 473; — sein Verhältnis zu Schubert 403, 435; — zu Mendelssohn 417, 425, 431; — zu Wagner 432; — sein Leben 418; — Charakteristik seines Liedes **435**, 513; — seiner Ballade 466; — seine Tätigkeit als Musikschriftsteller 474, 485; — sein Einfluß auf Hugo Wolf 525.
Schunke 423.
Schuster, Josef 301.
Schütt, Eduard 586.
Schütz, Heinrich 162, 167, **171**, 221, 576.
Schwab, Gustav 457.
Schweizer, Anton 295.
Schwind, Moriz von 392.
Scotus, Erigena 36.
Sechstonreihe 43.
Sekles, Bernhard 598, **599**.
Selle, Thomas 196.
Selnecker, Nikolaus 101.
Semibrevis 52.
Semi minima 52.
Semitonus 39.
Senesino 161.
Senfl, Ludwig 102, **124**.
Sequenzen 27, **34**.
Sermisy, Claude de (Claudin) 108.
Seydelmann, Franz 301.
Si 46.
Siebensaitige Kithara des Terpander 19.
Sight 49.
Silcher, Friedrich 349.
Singende Muse an der Pleiße 232.
Singspiel 164, **279**.
Singspiellieder 284, 285.
Sirventes 68.
Skala, afrikanische 10; — arabische 11; — archaistische 12; — chinesisch-asiatische 10; — chromatische 11; — diatonische 11.
Skalenlehre der Griechen 18.

Skolien **18**, 19.
Smolian, Arthur 448.
Sobolewski 478.
Sol 43.
Solfa 47.
Solfaut 46.
Solfeggiare 47.
Solmisationslehre **42**, 45.
Solokantate 177, 221.
Solreut 46.
Sommer, Hans 576, **581**.
Son, sonet 68.
Sonnenberg, Franz von 420.
Sonnleithner, Ignaz von 390.
— Leopold von 391.
Sophie Elisabeth von Braunschweig 198.
Sopransänger 160, 162.
Souter Liedekens 108, 113.
Spaun, Josef Freiherr von 386.
Spazier, Johann Gottlieb Carl 298.
Spee von Lengenfeld, Friedrich 198.
Sperontes 232.
Spielleute 65.
Spohr, Louis 443.
Spruch 69, 70, 71.
Staden, Sigmund Theophilus 197.
Stadler, Maximilian 316.
Standfuß 280.
Steffan, Josef Anton 313.
Stern, Alfred 574.
Stieler, Karl 583.
Stilo rappresentativo 151, 152.
— recitativo 151, 152, 165.
Stobäus 175.
Stolberg, Friedrich Graf zu 252.
Stolle, Philipp 205.
Stoltzer, Thomas 102, 123.
Storm, Theodor 571, 573, 610.
Stradella, Alessandro 167.
Strauß, Prof. Franz 553.
— Richard 349, 552, **553**, 582; — seine symphonische Dichtung 554, 555; — Charakteristik seines Liedes 556, 559, 569.
Streicher, Theodor 605.
Strozzi, Pietro 147.
Studentenlieder 91.
Subdominante 61.
Subsemitonium 45.
Südseeinsulaner, Musik der 8.
Swieten, Baron van 325, 371.
Syllabisch 28.
Sylvester, Papst 30.
Symphonische Dichtung 554.
Synaphe 20.
Synemmenon 20.
Syntagma musicum 170.
Systema teleion-ametabolon 20
— metabolon 21.
System, modulationsfähiges der Griechen 21.
— vollständiges, unabänderliches der Griechen 20.

Tagelieder 68.
Tanzlieder 91, 114.
Taubert, Wilhelm **444**, 499, 576.
Tausig, Karl **449**, 479.
Telemann, Georg Philipp **239**, 254.
Tempus 53; — perfectum und imperfectum 52.
Tenor 54.
Tenorschlüssel 41.
Tenzone 68.
Terpander 16, **19**.
Tetartus 32, 33.
Tetrachord 18; — der Getrennten der Hohen, der Mittleren, der Tiefen, der Verbundenen, Synemmenon 20.
Teyber, Anton 301.
Thamyris 16.
Thibaut, Anton Friedrich Justus 421.
Thibaut IV., König von Navarra 66.

Thomâs von Aquino 35.
Threnos 18.
Thuille, Ludwig 349, 576, **582**, 596, 607.
Tieck, Ludwig 364.
Ton (Meistersang) 83.
Tonarten der christlichen Kirche 33.
— der Griechen 21.
Tongainseln, Musik auf den 8.
Tongedicht 574.
Tongemälde 112.
Tonika 60.
Tonleiter, siehe Skala.
Tonmesser, Appunscher 10.
Tonsatz, mehrstimmiger, siehe mehrstimmiger Tonsatz.
Tonsystem der Griechen 20.
— modernes 59, 61.
Tonus 39.
Tosi, Pier Francesco 161.
Tramontini-Tesi, Vittoria 162.
Transpositionsskalen der Griechen 22.
Treble 49.
Trinklieder (Volkslied) 91.
Tripeltakt 51, 73.
Triplum 54.
Tritonus 37.
Tritus 32, 33.
Tropen 35.
Tröstler, F. 483.
Troubadours 64, **65**, 69.
Trouvères 64, **66**, 69.
Türk, Daniel Gottlob **298**, 460.
Tylman, Susato 108, 113.

Uhland 456.
Ulrich von Lichtenstein 82.
Umlauf, Ignaz 317.
Umlauft, Paul 448.
Unterhalbton 45.
Ut 43, 47.
Utendal, Alexander 127.
Uz 250.

Vecchi, Orazio 120.
Velluti, Giovanni Battista 162.
Verdelot, Philippe 109, 120.
Viadana, Ludovico 151, 173.
Vicentino, Nicola 57.
Vierling, Georg 447.
Villanellen 89, **120**, 126.
Villoten 120.
Virga 39.
Vogl, Johann Michael 388.
Vogler, Georg Josef (Abt Vogler) 301, 365.
Voigtländer, Gabriel 193.
Volkmann, Robert 447.
Volksgesang, erster 62, 64.
Volkslied 63; — Liedgattungen 64; — Allgemeines 86, 511; — in Frankreich 88; — in Italien 89; — in Deutschland 90; — Form desselben 91; — Beginn der Mehrstimmigkeit 95; — im XVII. Jahrhundert 105; — Untergang 245; — als Kunstlied (Lieder im Volkston) 284, **289**, 290, 294.
Volkstümliches Lied 105, 283, 285, **289**, 290, 512.
Vollständiges unabänderliches System der Griechen 20.
Voß, Johann Heinrich 252.
Vrieslander, Otto 604.

Waelrant, Hubert 46.
Wagner, Franziska 507.
Wagner, Richard, sein Einfluß auf die Oper 164; — sein Verhältnis zu Mendelssohn 417; — zu Schumann 432; — zu Cornelius 501; — zu Alexander Ritter 507; — zu Liszt 515; — Gründung der neudeutschen Schule 446, 449, 451, 499; — sein Einfluß auf das Lied 496, **513**; — auf die Ballade 466; —

sein Einfluß auf Hugo Wolf 518, 524.
Waldstein, Ferdinand Ernst, Graf von 370.
Walther, Johann 97.
— von der Vogelweide 78.
Warnecke, G. H. 295.
Weber, Anselm 301.
Weber, Carl Maria von 345, **364**; — Charakteristik seines Liedes 366, 368.
Weberlieder, griechische 18.
Wechselgesang (Antiphonengesang) 29.
Weigl, Josef 317.
Weimar, Georg Peter 295.
Weimarer Künstlerkreis 449.
Weingartner, Felix 542, **587**.
Weinlig, Christian Ehregott 301.
Weis, Dr., Friedrich Wilhelm 300.
Weise (Meistersinger) 83.
Weismann, Julius 596.
Weiße, Christian Felix 280.
Weixler, Sebastian 522.
Werner, Heinrich 538.
Widmann, Erasmus 141.
Wieck, Clara 421, **424**, siehe auch Clara Schumann.
— Friedrich 421, 422, 425.
Wiedebein, G. 421.
Wilhelm IX., Graf von Poitiers 65.
Willaert, Adrian 57, 120.
Winfried (Bonifacius) 32.
Winter, Peter von 317.
Winterberg, Robert 584.
Winterberger, Alexander 449, 450.
Witthauer, Johann Georg 295.
Wittrock, G. H. L. 295.
Witzlaw IV., Fürst von Rügen 80.
Wolf, E. W. 295.
— Georg Friedrich 300.
— Hugo 496; — Charakteristik seines Liedes **518**, 529, 561, 573; — sein Verhältnis zu Wagner 518, 524; — sein Leben **521**.
— Philipp 521.
Wolff, Erich J. 585.
— Julius 573.
— Kurt von 606.
Wolfram von Eschenbach 78, 79.
Wolkenstein, Oswald von 83, 107.
Woyrsch, Felix 448.
Wunderhorn, des Knaben **573**, 591, 605.

Zachariä 251.
Zarlino, Gioseffo 57, **59**, 151.
Zellner, Julius 448.
Zelter, Karl Friedrich 253, 284, 294, 302, 327, **340**, 387, 411; — Charakteristik seines Liedes 341, 344.
Zemlinsky, Alexander 584.
Zenger, Max 448.
Zilcher, Hermann 611.
Zink, Hartnack Otto Conrad 295.
Zöllner, Heinrich 448.
— Karl Friedrich 349.
Zumsteeg, Johann Rudolf 294, 309, **349**, 379; — Charakteristik seiner Ballade 351, 364, 457.
Zweybrück, Dr. 538.

Alphabetisches Verzeichnis aller im Text erwähnten oder besprochenen Lieder*).

Abendgefühl (Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag) (P. Cornelius) 505.
Abendlich schon rauscht der Wald (R. Franz) 477.
Abendlied (Th. Streicher) 605.
Abends (Abendlich schon rauscht der Wald) (R. Franz) 477.
Abendstern (Schumann) 440.
Ablösung im Sommer (G. Mahler) 591.
Abschied (H. Pfitzner) 567.
Abschied (H. Wolf) 533.
Abschiedsgesang an Wiens Bürger (Beethoven) 374.
Abschiedsliedchen (H. Albert) 192.
Abschiedsode an Phyllis (K. H. Graun) 238.
Acherontisches Frösteln (C. Ansorge) 593.
Ach jung — — — (d'Albert) 588.
Ach Lieb, ich muß nun scheiden (R. Strauß) 557.
Ach, um deine feuchten Schwingen (Suleikalied, Schubert) 394.
Ach, um deine feuchten Schwingen (F. Mendelssohn) 415.
Ach wär es nie geschehen (Meine Mutter hat gewollt) (R. Franz) 476.
Ach weh mir unglückhaftem Mann (R. Strauß) 556.
Ach wie schnell die Tage fliehen (F. Mendelssohn) 415.
Adelaide (Beethoven) 374.
Adonis' Tod bringt mich in Not (Ad. Krieger) 208, **210.**
Allerseelen (E. Lassen) 451.
Alles endet, was entsteht (H. Wolf) 548.
Alleweil ein wenig lustig (Augsburger Tafelkonfekt) 231.
Allmacht (Schubert) 402.
Alpenjäger (F. Liszt) 517.
Als ich auf meiner Bleiche (J. Ad. Hiller) 283.
Als mich die Mama Hänschen küssen sah (K. H. Graun) 262.
Alte Liebe (J. Brahms) 493.
Alte Lied, Das (E. Lassen) 451.
Alte Weisen (H. Wolf) 540.
Ambiguis miserorum est ignibus uri (H. Albert) 188.
Am Birnbaum (E. Schütt) 586.
Ambrosianischer Gesang 29.
Ambrosianischer Lobgesang 29.
Am Georgitage (B. Sekles) 600.
Am Grabe Anselmos (Schubert) 384.
Am Meer (Schubert) 404.
Am Meere (W. Courvoisier) 610.
Am See (P. Cornelius) 506.
Am See (Schubert) 385.

*) a) Die als Notenbeispiele vorhandenen Lieder sind fett gedruckt.
b) Bei Liedern, deren Anfangsworte bekannter sind als ihr Titel, wurden auch die ersteren — und zwar mit liegender Schrift — in das Alphabet eingereiht.

Am Strande (Traurig schau ich von der Klippe) (Clara Schumann) 429.
Am Strome (Schubert) 385.
Anakreons Grab (H. Wolf) 536.
An — als ihm die — starb (J. A. P. Schulz) 292.
An Bertha (P. Cornelius) 502, 504.
An den Mond (Schumann) 440.
An den Schlaf (Görner) 242.
An den Sonnenschein (Schumann) 440.
An den Tod (Schubert) 386.
An die Bienen (H. Pfitzner) 569.
An die Entfernte (Schubert) 393.
An die ferne Geliebte (Beethoven) 372, 375.
An die Hoffnung (Beethoven) 374.
An die Laute (F. W. Rust) 307.
An die Leyer (Schubert) 394.
An die Musik (Schubert) 385.
An die Nachtigall (Schubert) 382.
An die Natur (Scheinpflug) 604.
An eine Äolsharfe (H. Wolf) 532.
An einen Säugling (Beethoven) 369.
An Laura (Zumsteeg) 351.
An mein Tamburin (Rückauf) 448.
An Mignon (Über Tal und Fluß getragen) (Schubert) 382.
An Mignon (Zelter) 341.
An Phyllis, als sie untreu wurde (Hurlebusch) 236.
An Schwager Kronos (Schubert) 384.
Antigone und Ödip (Schubert) 385.
Äolsharfe (M. Reger) 564.
Arbeitsmann (R. Strauß) 557.
Archibald Douglas (Löwe) 465.
Asra (Rubinstein) 452.
Atlas (Schubert) 404.
Auf dem Kirchhof (J. Brahms) 495.
Auf dem Meere (R. Franz) 477.
Auf dem See (Schubert) 385.
Auf dem Wasser zu singen (Schubert) 385.
Auf den Tod eines Trödeljuden (Schnips Moses) 300.
Auf der Donau (Schubert) 385.
Auf der Heide (S. v. Hausegger) 601.
Auf ein altes Bild (H. Wolf) 532.
Auf eine Christblume (H. Wolf) 532.
Auf eine Unbekannte (P. Cornelius) 505.
Auf ein schlummerndes Kind (P. Cornelius) 505.
Aufenthalt (Schubert) 404.
Auferstehn, ja auferstehn (K. H. Graun) 261.
Auf Flügeln des Gesanges (Schubert, Suleikalied) 394.
Auf Flügeln des Gesanges (F. Mendelssohn) 415.
Auflösung (Schubert) 403.
Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not 99.
Auf, mein Geist (H. Albert) 178, **181.**
Aufmunterung zur Freude (Reichardt) 338.
Auftrag (P. Cornelius) 505.
Augenlied (Schubert) 389.
Aus dem hohen Lied (Arn. Mendelssohn) 577.
Aus dem Nachtlied Zarathustras (Arn. Mendelssohn) 577.
Aus dem Schenkenbuch (H. Wolf) 537.
Aus dem Schi-King (B. Sekles) 599.
Aus den hebräischen Gesängen (Schumann) 438.

Aus den Nibelungen (Max Schillings) 588.
Aus den östlichen Rosen (Schumann) 438.
Aus der Wanderzeit (Liederzyklus, Rückauf) 449.
Aus des Knaben Wunderhorn (G. Mahler) 592.
Ausfahrt (Grieg) 453.
Aus meinen großen Schmerzen (R. Franz) 477.
Ave Maria (R. Franz) 476.
Ave Maria (Schubert) 402.

Des **B**aches Wiegenlied (Schubert) 400.
Ballade (Ich träumt, ich wär ein Vögelein) (J. André) 286.
Ballade (Schumann) 439.
Balletto a cinque voci (Anfang desselben, Gastoldi) 121.
Bandlterzett (Mozart) 325.
Barthrams Grab (A. Jensen) 482.
Baskisches Tanzlied (F. Günther) 584.
Battaglia Taliana (Le Maistre) 125.
Der **Baum der Liebe** (Zumsteeg) 360, 362.
Baum in der Wüste (Amadei) 586.
Beherzigung (H. Wolf) 529.
Beiden Grenadiere, Die, (Schumann) 439, 466.
Bei der Wiege (F. Mendelssohn) 415.
Bei einer Trauung (H. Wolf) 533.
Beim Sonnenuntergang (Grieg) 453.
Beim Winde (Schubert) 393.
Bei Regenwetter (B. Sekles) 599.
Bekehrte (H. Wolf) 537.
Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher (J. André) 286.
Belsazar (Schumann) 427, 439.
Benedictus Dominus Deus Israel 27.
La **Bernardina** (Josquin Despres) 110.
Bescheidene Schäfer (Reger) 564.
Bist du von der Erden Rosabella oder nicht? (H. Albert) 186.
Biterolf (H. Wolf) 529.
Blindenklage (R. Strauß) 558.
Blümlein und der Schmetterling (K. Hallwachs) 597.
Blumenkranz (F. Mendelssohn) 414.
Bog depremi (Oswald von Wolkenstein) 84.
Bonn (A. Bungert) 579.
Böse Farbe (Schubert) 399.
Bote (Pfitzner) 567.
Botschaft (Brahms) 492.
Botschaft (Max Schillings) 588.
Bowle fort (A. Jensen) 482.
Brautlieder (Liederzyklus, P. Cornelius) 502, 504.
Breite und Tiefe (Arn. Mendelssohn) 577.
Breit über mein Haupt (R. Strauß) 556.
Brinn und zürne nur jmmer fort (H. L. Haßler) 135.
Bruder Graurock und die Pilgerin (J. André) 288.
Brüder, könnt Ihrs glauben 251.
Brüder, reicht die Hand zum Bunde (Mozart) 324.
Buntes Treiben — wirre Welt (A. Ritter) 508.
Bürgschaft (Schubert) **382,** 458.
Büßende (Zumsteeg) 363.
Bußlied (Beethoven) 374.

Cäcilie (R. Strauß) 557.
Ce fut en mai (Moniot) 75.
Chanson du roi de Navarre (Thibaut IV) 66.
Chapeau (Arn. Mendelssohn) 577.
Chasse au lièvre 113.
Christkindeleins Wiegenlied (E. J. Wolff) 585.
Christoph, Ruprecht, Nikolaus (S. v. Hausegger) 601.
Citronenfalter (H. Wolf) 533.
Claribel (A. Jensen) 482.
Das **Clavier** (G. E. Nauert) 277.
Colma (Zumsteeg) 352.
Les Cris de Paris (Jannequin) 112.
Cronnan (Schubert) 383, 384.

Dafnis ging vor wenig Tagen (J. Schop) 196.
Da lieg ich unter den Bäumen (F. Mendelssohn) 415.
Dämmerstunde (E. Schütt) 586.
Dämmerung (R. Gound) 596.
Dämmerung senkte sich von oben (Arn. Mendelssohn) 577.
Damöt und Lesbia (Marpurg) 248, **256.**
Danksagung an den Bach (Schubert) 396.
Da nobis pacem Domine 101.
Daphne am Bach (Zumsteeg) 361.
Darum (H. Kaun) 595.
Das alte Lied (E. Lassen) 451.
Das Dorf (Reger) 564.
Das Gärtlein dicht verschlossen (O. Vrieslander) 605.
Das Köhlerweib ist trunken (H. Wolf) 540.
Das Lied vom Glück (E. Humperdingk) 578.
Das macht das dunkelgrüne Laub (R. Franz) 477.
Daß doch gemalt all deine Reize wären (H. Wolf) 547.
Daß sie hier gewesen (Schubert) 403.
Das verlassene Mägdlein (H. Wolf) 533.
Das waren mir selige Tage (F. F. Hurka) 300.
Deine Straße gingst du (Amadei) 586.
Dem Helden (Schumann) 440.
Dem Teufel verschrieb ich mich 317.
Dem Töchterchen zum Geburtstag (Arn. Mendelssohn) 577.
Denk ich Dein (R. Franz) 477.
Der alte Herr (Hans Herrmann) 585.
Der Blumen Rache (Löwe) 464.
Der du von dem Himmel bist (Ph. Ch. Kayser) 295.
Der du von dem Himmel bist (Schubert) 381.
Der du von dem Himmel bist (Wanderers Nachtlied, H. Wolf) 529.
Der Liebe Macht herrscht Tag und Nacht (Ad. Krieger) 214.
Der Mond hat eine schwere Klag erhoben (H. Wolf) 543.
Der Mond kommt still gegangen (Clara Schumann) 430.
Der Tod, das ist die kühle Nacht (Brahms) 495.
Der Tod krönt die Unschuld (O. Fried) 603.
Der Tod und das Mädchen (Schubert) 385.
Des Kindes Gebet (Reger) 563.
Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn (Zumsteeg) 360.
Dichterliebe (Liederzyklus, Schumann) 439.
Die beiden Grenadiere (Schumann) 439, 466.

Die beiden Reiter (S. v. Hausegger) 601.
Diebstahl (Fr. Bölsche) 584.
Die Bowle fort (A. Jensen) 482.
Die drei Zigeuner (F. Liszt) 517.
Die drei Zigeuner (H. Grädener) 449.
Die Ehre Gottes in der Natur (Beethoven) 374.
Die feindlichen Brüder (Schumann) 439, 466.
Die Heide ist braun (R. Franz) 477.
Die Höhn und Wälder schon steigen (R. Franz) 476.
Die Ihr schwebet um diese Palmen (H. Wolf) 539.
Die Kleine (L. Thuille) 583.
Die kleine Bleicherin (d'Albert) 588.
Die Luft ist blau, das Tal ist grün (Reichardt) 334.
Die Lust hat mich gezwungen (H. Albert) 189.
Die Nachtigall, als ich sie fragte (Goldmark) 448.
Dies irae 35.
Die Sonne sinkt (O. Fried) 602.
Die Straßen, die ich gehe (R. Gound) 596.
Die Trommel gerühret (Beethoven) 376.
Dioskuren (Schubert) 389.
Dolorosa (Liederzyklus, A. Jensen) 481.
Dominus mea sola voluptas (H. Albert) 181.
Domnika (B. Sekles) 600.
Don Fadrique (L. Heß) 585.
Doppelgänger (Schubert) 404.
Dorf (Reger) 564.
Dorfkirche im Sommer (H. Zilcher) 612.
Doris (J. A. Steffan) 314.
Dornröschen (E. Lassen) 451.
Dort in den Weiden (Brahms) 494.
Drei Gedichte von Michelangelo (H. Wolf) 548.
Drei Wanderer (Hans Herrmann) 585.
Drei Zigeuner (Franz Liszt) 517.
Drei Zigeuner (H. Grädener) 449.
Du bist die Ruh (Schubert) 401.
Du bist wie eine Blume (Fr. Liszt) 517.
Du bist wie eine Blume (Schumann) 438.
Du denkst an einem Fädchen mich zu fangen (H. Wolf) 547.
Du kleine Biene, verfolg mich nicht (P. Cornelius) 506.
Du meines Herzens Krönelein (R. Strauß) 556.
Du milchjunger Knabe (H. Wolf) 540.
Durch den Wald, den dunklen (F. Mendelssohn) 415.

Echo (Schubert) 403.
Edelfalk (Löwe) 464.
Edward (Löwe) 464.
Eia, Christkindelein (L. Heß) 585.
Eichendorfflieder (Liederzyklus, H. Wolf) 530, **534.**
Eifersucht und Stolz (Schubert) 398.
Eilt, ihr lieben Wäschermädgen (A. Krieger) 208, **220.**
Ein Drängen (Reger) 564.
Einen schlimmen Weg ging gestern ich (A. Jensen) 482.
Einkehr (Plüddemann) 468.
Ein König einst gefangen saß (C. M. v. Weber) 367.

Ein Mädchen oder Weibchen (Mozart) 324.
Ein Musikant wollt fröhlich sein (Zelter) 345.
Ein Myrthenreis (Peter Cornelius) 504.
Einsame (Pfitzner) 567.
Einsame (E. Schütt) 586.
Ein Schwan (Grieg) 453.
Einsiedler (K. v. Wolff) 606.
Ein Wanderer (Brahms) 493.
Einzige (B. Sekles) 599.
Elegie auf ein Landmädchen (J. A. P. Schulz) 289, **292.**
Elegie auf ein Landmädchen (Zumsteeg) 360.
Elfenlied (W. Courvoisier) 609.
Elfenlied (H. Wolf) 532.
Eliland (Liederzyklus, H. Sommer) 581.
Ellens Gesänge (Schubert) 402.
Elwine (Zumsteeg) 364.
Englische Gesänge (A. Jensen) 481.
Die Entführung oder Ritter Karl von Eichenhorst Zumsteeg) 363.
Entsagen (K. Kämpf) 590.
Entsagung (F. Mendelssohn) 415.
Der Entsühnte Orest (Schubert) 385.
Epiphanias (H. Wolf) 537.
Erfüllung (P. Cornelius) 504.
Erhalt uns Herr bei Deinem Wort 101.
Erinnerung (K. Kämpf) 590.
Erinnerung an einen Freund (Zelter) 341.
Er ist gekommen im Sturm und Regen (Clara Schumann) 429.
Erlkönig (Reichardt) 340.
Erlkönig (Schubert) **381,** 387, 391, 458, **461.**
Erlkönig (Löwe) 464.
Erndtelied (F. Mendelssohn) 415.
Ernste Gesänge (Brahms) 489, **495.**
Erntelieder (C. Ansorge) 593.
Erste Kuß, Der (Preyer) 442.
Erster Schnee (S. v. Hausegger) 601.
Erster Verlust (Schubert) 381.
Erstes Grün (Schumann) 439.
Erstes Liebeslied eines Mädchens (H. Wolf) 530, 533.
Erste Veilchen (F. Mendelssohn) 414.
Erwartung (Zumsteeg) 350.
Es blinkt der Tau (Rubinstein) 452.
Es blüht ein Blümlein rosenrot (Reger) 563.
Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht (Clara Schumann) 429.
Es hält der Ost, der eitle (Th. Streicher) 606.
Es hat die Rose sich beklagt (R. Franz) 477.
Es ist bestimmt in Gottes Rat (F. Mendelssohn) 414.
Es ist ein bißchen Sonnenschein (E. J. Wolff) 585.
Es ist ein Ros' entsprungen (Praetorius) 171.
Es ist ein Schnitter, der heißt Tod (Luise Reichardt) 333.
Es ist ein Schnitter, der heißt Tod (F. Mendelssohn) 415.
Es klingt ein heller Klang (Nägeli) 347.
Es muß ein wunderbares sein (F. Liszt) 517.
Es rauscht und rauscht (W. Courvoisier) 610.
Es träumte mir, ich sei dir teuer (J. Brahms) 492.

Es treibt mich hin, es treibt mich her (R. Franz) 477.
Es treibt mich hin, es treibt mich her (Schumann) 439.
Es war ein König in Thule (Zelter) 341.
Es war einmal ein König, der hatte einen großen Floh (Beethoven) 376.
Es waren einst drei Juden (Schnips Moses) 301.
Euphrosyne (Reichardt) 340.

Fahrt zum Hades (Schubert) 385.
Februarschnee (P. Scheinpflug) 604.
Feierabend (Schubert) 396.
Feindlichen Brüder (Schumann) 439, 466.
Feldeinsamkeit (Brahms) 491, 493.
Feuerreiter (H. Wolf) 533.
Fieber (J. Weismann) 597.
Fiedellieder (Liederzyklus, H. Huber) 582.
Fischer (Schubert) 381.
Fischermädchen (Schubert) 404.
Fischermädchen (H. Kaun) 595.
Fischerweise (Schubert) 385.
Fliegel (K. Hallwachs) 597.
Forelle (Schubert) 385.
Frage (F. Mendelssohn) 415.
Frage (van Eijken) 594.
Frauenliebe und Leben (Liederzyklus, Schumann) 437.
Frau Sehnsucht (W. Rabl) 586.
Freie Mann (Beethoven) 369.
Freudvoll und leidvoll (Beethoven) 376.
Freut Euch des Lebens (Nägeli) 347.
Fridericus Rex (Löwe) 465.
Friede (Reger) 563.
Frieden (Pfitzner) 568.
Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag (P. Cornelius) 505.
Fronleichnamssequenz 35.
Frühgang (H. Zilcher) 612.
Frühling im Sommer (P. Cornelius) 506.
Frühlingsfahrt (Schumann) 439.
Frühlingsfeier (R. Strauß) 558.
Frühlingsfest (B. Sekles) 599.
Frühlingsfeyer (Zumsteeg) 351.
Frühlingsglaube (Schubert) 394.
Frühlingslied (Durch den Wald den dunklen) (F. Mendelssohn) 415.
Frühlingslied (Neidhardt von Reuenthal) 79.
Frühlingslied (Janfre Rudelh) 72.
Frühlingsnacht (Schumann) 439.
Frühlingsnarretei (Ed. Bornschein) 606.
Frühlingswehen (Fr. Bölsche) 584.
Frühlings Zeit bringt Lust und Freud (Ad. Krieger) 218.
Frühling übers Jahr (H. Wolf) 537.
Für fünfzehn Pfennige (R. Strauß) 558.
Fußreise (H. Wolf) 533.

Der **G**alante Abbé (Leo Blech) 599.
Ganymed (H. Wolf) 537.
Der Gärtner (H. Wolf) 533.
Der Gast (H. Kaun) 595.
Gebet (Ferd. Hiller) 446.
Gebet (Fr. Liszt) 517.
Gebet (Maria Stuart-Lieder, Schumann) 440.
Gebet (H. Wolf) 532.

Gebet (E. J. Wolff) 585.
Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte (Löwe) 460.
Gebet vor der Schlacht (C. M. v. Weber) 367.
Gebet während der Schlacht (C. M. v. Weber) 367.
Gebt mir ein Roß (H. Kaun) 596.
Gedult kan überwinden, will sich Unglücke finden (Erlebach) 226.
Gefangene Admiral (E. Lassen) 451.
Gefangene Nachtigall (A. Bungert) 580
Gegenliebe (Pfitzner) 569.
Die **gehäufte Not** (Gräfe) 235.
Geister am Mummelsee (van Eijken) 594
Geistesgruß (Schubert) 382.
Geistliche Lieder (Beethoven) 374.
Gelb rollt mir zu Füßen (Rubinstein) 452.
Der Genesene an die Hoffnung (H. Wolf) 532.
Gesang der Norma (Schubert) 402.
Gesänge des Harfners (Schubert) **384**, 535.
Gesänge des Harfners (Schumann) 432.
Gesänge des Harfners (H. Wolf) 535.
Gesänge Ellens (Schubert) 402.
Gesang Weylas (H. Wolf) 532.
Gesegnet sei, durch den die Welt entstand (H. Wolf) 541.
Ghasel (Leo Blech) 599.
Ghasel (A. Schönberg) 604.
Glaube nicht, daß ich dich hasse (Hurlebusch) 237.
Die Glocken zu Speier (Löwe) 465.
Gloria in excelsis Deo 28.
Glück (Telemann) 240.
Glück der Freundschaft (Beethoven) 374.
Glückes genug (H. Zilcher) 612.
Glücksritter (H. Wolf) 534.
Goethelieder (Liederzyklus, H. Wolf) 534.
Götter Griechenlands (Schubert) 393.
Der **Gottesacker** (F. B. Beneken) 299.
Gotteskind (Arn. Mendelssohn) 577.
Gottessegen (E. J. Wolff) 585.
Grablied (Schubert) 382.
Graf Eberhards Weißdorn (Plüddemann) 468.
Graf von Habsburg (Löwe) 465.
Grauer Vogel über der Heide (d'Albert) 589.
Gregor auf dem Stein (Löwe) 465.
Gregorianischer Gesang 31.
Grenzen der Menschheit (H. Wolf) 537.
Grenzwächter (B. Sekles) 599.
Gretchen am Spinnrad (Schubert) 381, 387.
Gretelein (Kücken) 442.
Gretl (Pfitzner) 568.
Großmütterchen erzählt den Kindern (Leo Blech) 598.
Grühnet die Hoffnung (J. Kremberg) 225.
Guten Abend, gut Nacht (Brahms) 494.
Gute Nacht (Die Höhn und Wälder schon steigen) (R. Franz) 476, 477.
Gute Nacht (H. Kaun) 595.
Guten Morgen (Grieg) 453.
Guten Morgen, schöne Müllerin (Schubert) 397.

Gutmann und Gutweib (H. Wolf) 537.

Hafislieder (Th. Streicher) 606.
Hagars Klage (Schubert) 379.
Hagars Klage in der Wüste Bersaba (Zumsteeg) 363.
Halt (Schubert) 396.
Handwerkerlieder (Liederzyklus, A. Bungert) 580.
Hans und Grete (Mahler) 591.
Hans und Grete (Reger) 563.
Hans und Hanne (J. André) 285.
Harfnerlieder, siehe „Gesänge des Harfners".
Heb auf dein blondes Haupt (H. Wolf) 547.
Hebräische Gesänge (Schumann) 432.
Heidenacht (K. Kämpf) 590.
Heideröslein (Schubert) 381.
Heilige Hallen (Mozart) 324.
Heimatklang (A. Ritter) 508.
Heimkehr (P. Cornelius) 506.
Heimkehr (R. Strauß) 556.
Heimweh (Fanny Mendelssohn) 411. [464.
Heinrich der Vogler (Löwe)
Heiß mich nicht reden, siehe Mignonlieder.
Heiterkeit güldene komm (C. Ansorge) 593.
Heliopolis (Schubert) 393.
Herbstlied (Im Walde rauschen dürre Blätter) (F. Mendelssohn) 415.
Herbstlied (Zelter) 341.
Herbstnächtliche Wolken (van Eijken) 595.
Herbststimmung (Grieg) 453.
Der Herr Nachbar (J. Weismann) 597.
Herr Oluf (Löwe) 464.
Herr, was trägt der Boden hier (H. Wolf) 539.
Herzeleid (Goldmark) 448.
Herzenstausch (Reger) 563.
Herzlich tut mich verlangen (Aus Schichts Choralbuch) 98, 99.
Hexenlied (F. Mendelssohn) 414.
Hexenlied (Max Schillings) 588.
Hier liegt ein Spielmann begraben (Th. Streicher) 605.
Hirschlein ging im Wald spazieren (P. Cornelius) 506.
Hirtenfeuer (J. Weismann) 597.
Hirtenlied (Chr. Fr. D. Schubart) 310.
Die Hirten und die Könige (P. Cornelius) 506.
Hochländers Abschied (Schumann) 438.
Hochländisches Wiegenlied (Schumann) 438.
Horch, horch im Ätherblau (Schubert) 403.
Hör ich das Liedchen klingen (R. Franz) 477.
Hufschmied (J. Weismann) 597.
Hymnen des Arion 17.
Hymnen des Pindar 17.
Hymnen des Terpander 19.

Ich aber weiß (Pfitzner) 568.
Ich bin der Schneider Kakadu 317.
Ich bin hinauf hinab gezogen (Hugo Kaun) 596.
Ich denke oft ans blaue Meer (Felix Weingartner) 587.
Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald (Mahler) 591.
Ich grolle nicht (Schumann) 439.
Ich habe in deinem Auge den Strahl der ewigen Liebe gesehen (Clara Schumann) 430.

Ich hab' ein Grab gegraben (W. Courvoisier) 608.
Ich hab' im Traum geweinet (Schumann) 439.
Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen (H. Wolf) 547.
Ich hatte einst ein schönes Vaterland (E. Lassen) 451.
Ich liebe dich (Ed. Grieg) 453.
Ich liebe dich (R. Strauß) 558.
Ich liebe dich, so wie du mich (Beethoven) 374.
Ich lieb eine Blume (R. Franz) 477.
Ich schleich' umher betrübt und stumm (Brahms) 492.
Ich stand in dunklen Träumen (Ihr Bild) (Schubert) 404.
Ich stand in dunklen Träumen (Clara Schumann) 429.
Ich trage meine Minne vor Wonne stumm (R. Strauß) 557.
Ich träumt' ich wär ein Vöglein (J. André) 286.
Ich und du (W. Courvoisier) 610.
Ich wachse (W. Courvoisier) 608.
Ich wandre durch die stille Nacht (R. Franz) 477.
Ich wandre fort (F. Mendelssohn) 415.
Ich weiß nicht wie mir ist (G. Mahler) 591.
Ich will meine Seele tauchen (Schumann) 439.
Ihr Bild (Ich stand in dunklen Träumen) (Schubert) 404.
Ihr Bildnis (Ich stand in dunklen Träumen) (Clara Schumann)
Ihr Grab (Schubert) 393. [429.
Im Herbst (Ach, wie schnell die Tage fliehen) (F. Mendelssohn) 415.
Im Herbst (Die Heide ist braun) (R. Franz) 477.
Im Herbst (Pfitzner) 567.
Immer leiser wird mein Schlummer (Brahms) 495.
Immer leiser wird mein Schlummer (Pfitzner) 567.
Immer wieder (C. Ansorge) 593.
Im Rhein, im heiligen Strome (R. Franz) 477.
Im Spätboot (J. Weismann) 597.
Im tiefsten Herzen glüht mir eine Wunde (P. Cornelius) 506.
Im Traum (W. Courvoisier) 608.
Im Volkston (W. Courvoisier) 610.
Im Volkston (Ed. Schütt) 586.
Im Walde (Ich wandre über Berg) (Schubert) 402.
Im Walde (Es zog eine Hochzeit) (Schumann) 439.
Im Walde rauschen dürre Blätter (F. Mendelssohn) 415.
Im wunderschönen Monat Mai (Schumann) 439.
In dem Schatten meiner Locken (H. Wolf) 539.
In der Frühe (H. Wolf) 532.
In der Mondnacht (P. Cornelius) 506.
Ingeniosus amor (H. Albert) 187.
In meinem Garten die Nelken (R. Franz) 476.
In meinem Schlößchen, da ist's gar fein 317.
In questa tomba oscura (Beethoven) 374.
Insel der Vergessenheit (L. Thuille) 583.
Inspruck, ich muß Dich lassen 99, 100, 124.
Intermezzo (Schumann) 439.
Irmelin Rose (E. J. Wolff) 585.
Italien (Fanny Mendelssohn) 411.
Italienisches Liederbuch

(Liederzyklus, H. Wolf) 541. 543, 544, **546.**

Die **Jagd** (Als ich auf meiner Bleiche) (J. A. Hiller) 283.
Jagdlied (R. Franz) 476, 477.
Jäger (Schubert) 398.
Jägerliebchen (B. Sekles) 599.
Jägers Abendlied (Schubert) 384. [338.
Jägers Nachtlied (Reichardt) **334,**
Jager und Senn'rin (E. Humperdinck) 579.
J'aim la flour (Französische populäre Melodie) 88.
Ja, liebster Damon (K. H. Graun) 261.
Jemand (Schumann) 438.
Jesus, meine Zuversicht 104.
Johanneshymnus (Guido von Arezzo) 42.
John Andersen, mein Lieb' (A. Jensen) 482.
Juli (O. Vrieslander) 605.
Julinacht (R. Gound) 596.
Jung Dieterich (Plüddemann) 468.
Junge Nonne (Schubert) 401.
Jüngling am Bach (Schubert) 382, 393.
Jüngling auf dem Hügel (Schubert) 394.
Jüngling und der Tod 385.

Kaiserlied (J. Haydn) 323.
Kaiser und der Abt (Plüddemann) 468.
Kalt und schneidend weht der Wind (Pfitzner) 568.
Die Kartenlegerin (Schumann) 439.
Keine gleicht von allen Schönen (H. Wolf) 548.
Kennst du das Land, siehe „Mignon".
Kinderlied (W. Courvoisier) 610.
Kinderliederbuch, deutsches (E. Humperdinck) 578.
Kindertotenlieder (G. Mahler) 592.
Kindes Gebet (Reger) 563.
Klage (Brahms) 494.
Klage der Grenzerwitwe (A. Jensen) 482.
Klage der verlassenen Ariadne (Monteverde) 157.
Klage des Ugolino (V. Galilei) 148.
Klagelied (Schubert) 381.
Die Kleine (L. Thuille) 583.
Kleiner Haushalt (Löwe) 465.
Klinge, klinge mein Pandero (H. Wolf) 539.
Klothar (Löwe) 460.
Der **Knabe** (Herbing) 275, **276.**
Der **Knabe an ein Veilchen** (Ch. Rheinek) 309.
Der Knabe und das Immelein (H. Wolf) 533.
Das Köhlerweib ist trunken (H. Wolf) 540.
Kolmas Klage (Schubert) 383.
Kommen und Scheiden (Schumann) 440. [324.
Komm, lieber Mai (Mozart)
Komm, stiller Abend (G. C. Claudius) 294.
Komm, süßer Schlaf (W. Courvoisier) 610.
Kommt ein Vogerl geflogen 317.
Komm, wir wandeln zusammen im Mondenschein (P. Cornelius) 505.
König bei der Krönung (H. Wolf) 529.
Königin Thule (Schubert) 384.
Kophtischen Lieder (H. Wolf) 537.

Korb (d'Albert) 588.
Kränze (Brahms) 492.
Kreuzzug (Schubert) **402,** 458.
Kriegseid (C. M. v. Weber) 367.
Kriegslied der Fürstin (B. Sekles) 599.
Kriegslied der Österreicher (Beethoven) 374.
Kuckuck hat sich zu Tode gefallen (G. Mahler) 591.

Lachen und Weinen (Schubert) 401.
Lambertine (Schubert) 382.
Lamentationen des Propheten Jeremias (V. Galilei) 148.
Landgraf Ludwig (Löwe) 465.
Landschaft im Spätherbst (R. Gound) 596.
Landstreicher (E. Boehe) 611.
Laß mich schlummern, Herzlein schweige (C. M. v. Weber) 367.
Laß ruhn die Toten (W. Courvoisier) 608.
Laß sterben, was bald sterben kann (H. Albert) 191.
Lauda Sion salvatorem 35.
Laudi spirituali (Animuccia) 165.
Laus tantae Nymphae nescit habere modum (H. Albert) 186.
Lebenspflichten (Reichardt) 336.
Lehn deine Wang' an meine Wang' (A. Jensen) 480. [381.
Leichenphantasie (Schubert)
Leise flehen meine Lieder (Ständchen, Schubert) 404.
Leise, leise, fromme Weise (C. M. v. Weber) 366.
Leise, leise weht ihr Lüfte (Reger) 564.
Leise zieht durch mein Gemüt (F. Mendelssohn) 414.
Lenore (Kirnberger) 258.
Lenore (J. André) 289.
Lenore (Zumsteeg) 363.
Lenz und Liebe (Liederzyklus, Rückauf) 449.
Letzte Rose (R. Franz) 477.
Der letzte Wunsch (A. Jensen) 482.
Leyer und Schwert, Gesänge aus Körners (C. M. v. Weber) 367.
Licht sei dein Traum (A. Jensen) 482.
Liebchen ist da (R. Franz) 477.
Liebe (G. Nägeli) 347.
Liebe Farbe (Schubert) 399.
Lieber Schatz sei wieder gut (R. Franz) 476.
Liebesbotschaft (Schubert) 385, 404.
Liebesbriefe in Liedern (Liederzyklus, A. Bungert) 580.
Liebesfrühling (Schumann) 429.
Liebesklage (Troubadourlied) 74.
Liebeslied (van Eijken) 595.
Liebeslieder (Brahms) **488,** 493.
Liebesnächte (Liederzyklus, A. Ritter) 507.
Liebesorakel (E. Humperdinck) 578.
Liebesprobe (Leo Blech) 599.
Liebestreu (O versenk) (Brahms) 492.
Liebeszauber (Clara Schumann) 429.
Liebst du um Schönheit, o nicht mich liebe (Clara Schumann) 429.
Liebster Jesu, wir sind hier (Joh. Rud. Ahle) 199.
Lieb' und Treue (Liedersammlung, Ed. Schütt) 586.
Lied (Kalt und schneidend weht der Wind) (Pfitzner) 568.

Lied (Sagt wo sind die Veilchen hin) (J. A. P. Schulz) 291.
Lied aus der Ferne (Beethoven) 374.
Liedchen der Sehnsucht (Corona Schröter) 297.
Lied der Ghawâze (Felix Weingartner) 587.
Lied der jungen Hexe (L. Thuille) 583.
Lied der Walküre (van Eijken) 594.
Lied des Harfenmädchens (W. Courvoisier) 608.
Lied des Harfenmädchens (S. v. Hausegger) 601.
Lied des Rattenfängers (W. Courvoisier) 609.
Lied eines Kriegers (Schubert) 402.
Lieder der Braut (Schumann) 438.
Lieder der Liebe (S. v. Hausegger) 601.
Lieder einer Königin (Liederzyklus, A. Bungert) 580.
Lieder eines fahrenden Gesellen (G. Mahler) 592.
Liedlein von der Martinsgans (O. Lasso) 127.
Der Liedler (Schubert) 382.
Lied vom Herrn von Falkenstein (Brahms) 494.
Linoslied 16.
Lisels Brautlied (R. Gound) 596.
Litaney (Schubert) 393.
Lobgesang der Maria 27.
Lobgesang des Zacharias 27.
Lockruf (Rückauf) 448.
Lodas Gespenst (Schubert) 383.
Lojkos Lied (B. Sekles) 600.
L'omme armé 89.
Lord William und Schön Margareth (Plüddemann) 468.
Die Lotosblume (Schumann) 438.
Lotte bei Werthers Grab (Ruprecht) 315.
Löwenbraut (Schumann) 439.
Loybere risen (Witzlaw) 81.
Ludwigslied 64.
Lützows wilde Jagd (C. M. v. Weber) 367.

Das **M**ädchen (Schubert) 393.
Mädchenlied (B. Sekles) 599.
Mädchenlied (L. Thuille) 583.
Mädchenlieder (Brahms) 494.
Mädchenlieder (H. Sommer) 581.
Mädchenschwermut (Schumann) 440.
Des Mädchens Klage (Schubert) 381.
Mädchen, Teufelchen (A. Bungert) 580.
Mädchen und Pferdchen (A. Bungert) 580.
Das Mädchen von Inistore (Schubert) 383.
Das Mädchen von Juda (Kücken) 442.
Madrigal (O. Lasso) 115.
Mägdleins Klage (Zelter) 341.
Magelonen - Romanzen (Brahms) 488, **493**.
Magnificat anima mea 27.
Magyarisch (Brahms) 492.
Mahnung (A. Ritter) 508.
Der **Mai** (V. Görner) 243.
Maienlied (Hexenlied) (F. Mendelssohn) 414.
Maiennacht (Reger) 563.
Mailied (Wie herrlich leuchtet mir die Natur) (Chr. Aug. Gabler) 300.
Mailied (Reichardt) 338.
Mailied eines Mädchens (J. A. P. Schulz) 290.

Mainacht (Brahms) 495.
Man sagt mir zwar ich soll dich hassen (H. Albert) 188.
Märchen (P. Scheinflug) 604.
Margarethens Gesänge (H. Brückler) 483.
Margarethes Wiegenlied (Grieg) 453.
Maria Stuartlieder (Schumann) 433, 440.
Marie an der Wiege (A. Bungert) 581.
Marienwürmchen (Schumann) 440.
Märzkätzchen (K. Kämpf) 590.
Maurerlied (A. Bungert) 580.
Mausfallensprüchlein (H. Wolf) 527, 528.
Mauskätzchen (Jan Brandt Buys) 585.
Media vita in morte sumus 35.
Meeresstille (Schubert) 381.
Meeresstrand (E. Boehe) 611.
Meermaid (Plüddemann) 468.
Mei Mutter mag mi net (R. Franz) 476.
Mein (Schubert) 398.
Mein altes Roß (Schumann) 440.
Meine Liebe ist grün (Brahms) 494.
Meine Mutter hat gewollt (R. Franz) 476.
Mein Freud allein in aller Welt (Isaak) 123.
Mein Gmüth ist mir verwirret 97, 130.
Mein Herz (W. Courvoisier) 610.
Mein Herz ist im Hochland (A. Jensen) 482.
Mein Herz ist wie die dunkle Nacht (E. Lassen) 451.
Mein Kätgen ist ein Mädgen (R. Keiser) 222.
Mein Lied (Gumbert) 442.
Mein Schweinchen (S. v. Hausegger) 601.
Mein Stern (C. Ansorge) 593.
Mein Vater hat gesagt (R. Strauß) 558.
Melisse (Aus „Lieder der Deutschen") 254.
Memnon (Schubert) 385.
Mignon (Kennst du das Land) (Beethoven) 375.
Mignon (Kennst du das Land (Schubert) 382.
Mignon (Kennst du das Land) (Schumann) 432.
Mignon (Kennst du das Land) (H. Wolf) 536.
Mignonlieder (Heiß mich nicht reden) (Schubert) 402.
Mignonlieder (Heiß mich nicht reden) (H. Wolf) 536.
Mignonlieder (Nur wer die Sehnsucht kennt) (Beethoven) 375.
Mignonlieder (Nur wer die Sehnsucht kennt) (Schubert) 402.
Mignonlieder (Nur wer die Sehnsucht kennt) (H. Wolf) 536.
Mignonlieder (So laßt mich scheinen) (Schubert) 393, 402.
Mignonlieder (So laßt mich scheinen) (H. Wolf) 536.
Mir ist, als zögen Arme mich schaurig himmelwärts (P. Cornelius) 506.
Mir ward gesagt, du reisest in die Ferne (H. Wolf) 541.
Mit deinen blauen Augen (R. Strauß) 558.
Mit dem grünen Lautenbande (Schubert) 398.
Mit dem Pfeil, dem Bogen (Anselm Weber) 301.

Mit einem Strauß (A. Ritter) 508. [453.
Mit einer Wasserlilie (Grieg)
Das mitleidige Mädel (H. Kaun) 595.
Mit Myrthen und Rosen (Schumann) 439.
Mittag im Feld (S. v. Hausegger) 601.
Mitten wir im Leben sind vom Tod umfangen 35.
Möchte wohl gerne ein Schmetterling sein (d'Albert) 589.
Modicum, ein wenig (Augsburger Tafelkonfekt) 231.
Mögen alle bösen Zungen (H. Wolf) 539.
Der Mond (F. Mendelssohn) 414.
Der Mond kommt still gegangen (Clara Schumann) 430.
Mondlicht (S. v. Hausegger) 601.
Mondnacht (Schumann) 439.
Die Monduhr (R. Konta) 469.
Monodie aus den „Nuove musiche" (Caccini) 149.
Morgen (R. Strauß) 557.
Morgenfantasie (Zumsteeg) 352.
Morgengruß (F. Mendelssohn) 414.
Morgengruß (Guten Morgen schöne Müllerin) (Schubert) 397.
Morgens (W. Courvoisier) 610.
Morgens steh ich auf und frage (Schumann) 439.
Morgens steh ich auf und frage (Liszt) 517.
Morgentau (H. Wolf) 526.
Morgenwind (P. Cornelius) 506.
Mörikelieder (Liederzyklus, H. Wolf) 530, **531**.
Die Möwe (A. Ritter) 508.
Müllerlieder (Liederzyklus, Schubert) 385, **394**, 512.
Müllers Abschied (Th. Streicher) 605.
Müllers Blumen (Schubert) 397.
Müller und der Bach (Schubert) 400.
Musensohn (Schubert) 393.
Musikant (H. Wolf) 534.
Musikbriefe (P. Cornelius) 499.
Musjeh Morgenrots Lied (P. Cornelius) 506.
Mutter, o sing mich zur Ruh (A. Jensen) 482.
Myrthen (Liederzyklus, Schumann) 437.
Myrthenreis (P. Cornelius) 504.

Nachklang (Regentropfen aus den Bäumen) (Brahms) 494, 495.
Nach Sevilla, nach Sevilla (Luise Reichardt) 333.
Nacht (W. Courvoisier) 610.
Die **Nacht** (Nichelmann) 259.
Die Nacht (Schubert) 384.
Nachtgesang (Arn. Mendelssohn) 577.
Die Nachtigall, als ich sie fragte (Goldmark) 448.
Nächtliche Heerschau (Löwe) 465.
Nächtliche Heide (Max Schillings) 588.
Nachtlied (In der Nacht, in der Nacht da rauschen die Bäume) (R. Franz) 475.
Nachtlied (F. Mendelssohn) 415.
Nachtstück (Schubert) 393.
Nacht und still ist's um mich her (Nägeli) 347.
Nacht und Träume (Schubert) 402. [493.
Der Nachtwandler (Brahms)
Nahender Frühling (Arn. Mendelssohn) 577.

Die Nähterin (A. Bungert) 580.
Narrenlieder (E. Bornschein) 606.
Der **Neid** (Doles) 249.
Neid der Sehnsucht (A. Ritter) 508.
Neue Liebe (F. Mendelssohn) 414.
Neue Liebe, neues Leben (Beethoven) 375.
Neues Leben (W. Courvoisier) 609.
Der Neugierige (Schubert) 397.
Neujahrslied (Joh. Rud. Ahle) 199, **200**.
Nicht mehr zu dir zu gehen beschloß ich (Brahms) 492.
Nichts (R. Strauß) 556.
Nicht wiedersehen (G. Mahler) 591.
Niederdeutsches Wiegenlied (Max Schillings) 588.
Niels Finn (Plüddemann) 468.
Niemand (Schumann) 438.
Nie zurück (A. Ritter) 508.
Nimm einen Strahl der Sonne (Liszt) 517.
Nimm sie hin denn, diese Lieder (R. Franz) 477.
Nixe Binsefuß (H. Wolf) 533.
Noch bin ich ein Kind (G. C. Claudius) 294.
Nöck (Löwe) 464.
Nonne (Fanny Mendelssohn) 411.
Nordisch (W. Courvoisier) 610.
Nun danket alle Gott 104.
Nun holt mir eine Kanne Wein (R. Franz) 476.
Nun laßt uns Frieden schließen (H. Wolf) 543.
Nun ruhn alle Wälder 124.
Nun wandre Maria (H. Wolf) 539.
Nun zog dahin (Max Jentsch) 586.
Nur getrost (Ph. Erlebach) 226.
Nur wer die Sehnsucht kennt (Beethoven) 375.
Nur wer die Sehnsucht kennt (Schubert) 402.
Nur wer die Sehnsucht kennt (H. Wolf) 536.
Nußbaum (Schumann) 426, **438**.
Nymphe, gib mir selbst den Mund (H. Albert) 184.

O, bitt euch, liebe Vögelein (Gumbert) 442.
O, bleib bei mir (Abt) 442.
Ob sie wohl kommen wird (Preyer) 442.
O dank, dank diesen freundlich grünen Blumen (Zumsteeg) 364.
Ode (Philipp Sack) 268.
Oden der Sappho 17.
Oden des Alkäus 17.
Oden des Pindar 23.
Odins Meerritt (S. v. Hausegger) 601.
Officiosus Amor (H. Albert) 184.
O Haupt voll Blut und Wunden 99, 130.
Ohne Lieb und ohne Wein, was wäre unser Leben (J. A. Hiller) 283.
Oh perfido (Beethoven) 374.
O Jesulein zart (E. J. Wolff) 585.
Oktoberlied (E. Boehe) 611.
Oktoberlied (K. Kämpf) 590.
O laß dich halten goldne Stunde (A. Jensen) 480.
Opferlied (Beethoven) 373.
Orest auf Tauris (Schubert) 385.
O, sag es noch einmal (Abt) [442.
O sag mir wie dich frei'n (A. Jensen) 482.
Ossianische Gesänge (Schubert) 383.

Ossians Lied nach dem Falle Nathos (Schubert) 383.
Ossians Sonnengesang (Zumsteeg) 351.
Ostersequenz 35.
O versenk (Brahms) 492.
O weh, o weh (Reichardt) **335**, 338.
O Welt, ich muß dich lassen 99, 100.

Pandora (Arnold Mendelssohn) 577.
Passionslied (Ph. Em. Bach) 264, **265**.
Pause (Schubert) 398.
Pax vobiscum (Schubert) **386**, 405.
Peregrinalieder (H. Huber) 582.
Persischer Liebesreim (Ed. Schütt) 586.
Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn (Zumsteeg) 360.
Pfingstlied (K. Kämpf) 590.
Pfingstsequenz 35.
Philoctet (Schubert) 385.
Plauderwäsche (F. Weingartner) 588.
Polnisches Volkslied (R. Mandl) 584.
Die Pracht der Welt vergeht und fällt (Ad. Krieger) 208.
Primula veris (A. Ritter) 508.
Prinz Eugen, der edle Ritter 230.
Prinz Eugen, der edle Ritter (Löwe) 464.
Prometheus (Reichardt) 340.
Prometheus (Schubert) 393.
Prometheus (H. Wolf) 537.

Quaere animas viles lascive (H. Albert) 183.

Rastlose Liebe (Schubert) 382.
Der Rattenfänger (H. Wolf) 536.
Lied des Rattenfängers (W. Courvoisier) 609.
Räuberlieder (Zumsteeg) 359.
Regentropfen aus den Bäumen (Brahms) 495.
Reigen (C. M. v. Weber) 367.
Reigerbaize (Löwe) 465.
Reiselied (F. Mendelssohn) 414.
Reiterlied (Reger) 563.
Reminiszenz (P. Cornelius) 505.
Resignation (Beethoven) 376.
Der **Rheinische Wein tanzt gar zu fein** (Ad. Krieger) 208, **219**.
Rheinweinlied (Bekränzt mit Laub) (J. André) 286.
Rinckauer Wein, der schmeckt recht rein (Ad. Krieger) 208, **215**.
Ringsum erschallt in Wald und Flur (F. Mendelssohn) 414.
Ritter Kurts Brautfahrt (H. Wolf) 537. [458.
Ritter Toggenburg (Schubert)
Ritter Toggenburg (Zumsteeg) 350.
Ritt zum Tajo (J. Weismann) 597.
Robin Adair (d'Albert) 589.
Robins m'aime (Adam de la Hâle) 88.
Rolandslied 64.
Roman (H. Huber) 582.
Romanze (R. Franz) 477.
Rose im Schnee (Ed. Schütt) 586.
Röselein, Röselein (Schumann) 440.
Rosen (Ed. Schütt) 586.
Rosen auf den Weg gestreut (Reichardt) 338.

Rosenknospe (Grieg) 453.
Rosenknospe (Zumsteeg) 361.
Rote Hanne (Schumann) 439.
Ruhe, meine Seele (R. Strauß) 557.

Sagt, wo sind die Veilchen hin (J. A. P. Schulz) 291.
Sah ich sonst ein Mädchen, bescheiden und stumm (C. M. v. Weber) 366.
Salomo (Hans Herrmann) 585.
Sanctus, sanctus, sanctus 27.
Sandmann (Schumann) 440.
Sandträger (A. Bungert) 581.
Sänger (Schubert) 382.
Sängers Trost (Schumann) 440.
Sangesfrühling (Raff) 450.
Sankt Petrus mit der Gais (Plüddemann) 468.
Schäfer (H. Wolf) 537. [390.
Schäfers Klage (Schubert) 389,
Schäfers Nachtlied (P. Cornelius) 506.
Schatzgräber (Schubert) 382.
Schelmenliedchen (Reger) 563.
Schenkenbuchlieder (H. Wolf) 535, **537.**
Schenk mir deinen goldenen Kamm, Marie (A. Schönberg) 604.
Die Scheuerfrau am Christabend (A. Bungert) 581.
Schiffer (Schubert) 385.
Schifferliedchen (F. Weingartner) 588.
Schilderung eines Mädchens (Beethoven) 369.
Schilflieder (Leo Blech) 598.
Schlafe, ach schlafe (W. Courvoisier) 608.
Schlafendes Jesukind (H. Wolf) 532.
Schlafend trägt man mich in mein Heimatland (C. Ansorge) 593.
Schlafe, schlafe, holder süßer Knabe (Schubert) 385.
Schlaf Herzenssöhnchen (C. M. v. Weber) 367.
Schlaf, Kindchen schlaf (Reichardt) 334.
Schlagende Herzen (R. Gound) 596.
Schlaue Pudel (Haydn) 323.
Schlecht Wetter (Reger) 563.
Schlichte Weisen (Reger) 562.
Schlichte Weisen (R. Strauß) 556.
Schließe mir die Augen beide (E. Boehe) 610.
Schlimme Zeichen (W. Courvoisier) 609.
Schlummerlied (H. Kaun) 595.
Schmerz (C. M. v. Weber) 368.
Schmetterling (Wie soll ich nicht) (Schubert) 382.
Schmetterling (O Schmetterling sprich) (Schumann) 440.
Schmied Schmerz (van Eijken) 594. [104.
Schmücke dich, o liebe Seele
Schnee (Max Jentsch) 586.
Schneefall (C. Ansorge) 593.
Schnitterlied (L. Heß) 585.
Schöne Müllerin (Liederzyklus, Bernhard Klein) 443.
Schöne Müllerin (Müllerlieder) (Schubert) 395.
Schöne Wiege meiner Leiden (Schumann) 439.
Schon streck ich aus im Bett die müden Glieder (H. Wolf) 547.
Schön Suschen (Pfitzner) 569.
Schottisch (W. Courvoisier) 610.
Schreckenberger (H. Wolf) 534.
Der Schuhmacher (A. Bungert) 580.

Schuhmacherlied (F. Weingartner) 588.
Schwanengesang (Liederzyklus, Schubert) 394, 403, **404**, 512.
Schwarzschattende Kastanien (J. Weismann) 597.
Schwarzwaldhymne (J. W. Kalliwoda) 444.
Schwerer Abend (Schumann) 440.
Schwertlied (C. M. v. Weber) 367.
Die Schwestern (A. Jensen) 482.
Die **Schwestern des Schicksals** (G. Neefe) 304, **306**.
Die Schwestern von Prag, die keiner nit mag 317.
Seelchen (K. Hallwachs) 597.
Seelchen, habt ihr nicht gesehen (H. Albert) 190. [534.
Seemanns Abschied (H. Wolf)
Sehnsucht (Fanny Mendelssohn) 411.
Sehnsucht (L. Thuille) 583.
Seilerlied (A. Bungert) 580.
Sein Weib (A. Bungert) 581.
Sei still (Fr. Liszt) 517.
Seitdem dein Aug' in meines schaute (R. Strauß) 556.
Seitdem die Mutter heimgegangen (K. Kämpf) 589.
Selbstgefühl (G. Mahler) 591.
Selige Welt (Schubert) 393.
Selig, ihr Blinden (H. Wolf) 541.
Seltsam ist Juanas Weise (H. Wolf) 539.
Sequentia bona de beata Virgine 35.
Serbische Lieder im Volkston (A. Bungert) 580.
Serenate aus Claudine von Villa Bella (Neefe) 304.
Serenate VI (Anfang derselben) (Neefe) 303.
Serviteur 89.
Shilrik und Vinvela (Schubert) 383.
Sieger (H. Kaun) 595.
Sieh mir nicht so in die Augen (Amadei) 586.
Sie liebten sich beide, doch keiner wollt es dem andern gestehen (Clara Schumann) 430.
S'is nichts mit den alten Weibern (C. M. v. Weber) 368.
Skaldengesänge (Ph. Eulenburg) 448.
So geht es in Schnützelputz' Häusel, da singen und tanzen die Mäusel (C. M. v. Weber) 368.
So ich traurig bin (K. Hallwachs) 598.
So laßt mich scheinen (Schubert) 393, 402.
So laßt mich scheinen (H. Wolf) 536.
So leb denn wohl, du stilles Haus 317.
Soll denn schönste Doris (H. Albert) 185.
Sollt' Amor wohl geflügelt sein (Martin Colerus) 197.
Solvejgs Lied (Grieg) 453.
Sommerabend (E. Lassen) 451.
Sommerlaube (Leo Blech) 599.
Sommerliche Fahrt (Kurt Schindler) 584.
Sommernacht (C. Ansorge) 593.
Sommernacht (Gluck) 312.
Sommernachtslied (O. Fried) 603. [**275**.
Der **Sonderling** (Schmügel) 274,
Sonne der Schlummerlosen (H. Wolf) 548.

Sonnenuntergang (P. Cornelius) 506.
Die Sonne sinkt (O. Fried) 602.
Sonntagsruhe (E. Humperdinck) 578.
Sonst (Pfitzner) 568.
Sospira core (H. L. Haßler) 131.
So sprach ein Weib (O. Fried) 602.
So stehen wir, ich und meine Weide (Brahms) 492.
Spanisch (W. Courvoisier) 610.
Spanisches Liederbuch (7 Gesänge, A. Jensen) 481.
Spanisches Liederbuch (Liederzyklus, Hugo Wolf) 538.
Spatz und Spätzin (Reger) 563.
Spielmanns Lied (Grieg) 453.
Spinnerin (H. Wolf) 526, 528.
Spinnerin (Zumsteeg) 360.
Spuck (W. Courvoisier) 609.
S' schlafrige Deandl (Leo Blech) 598.
Stabat Mater dolorosa 35.
Stadt (E. Boehe) 611.
Stadt (W. Courvoisier) 609.
Stadt (Schubert) 404.
Ständchen (Horch, horch im Ätherblau) (Schubert) 403.
Ständchen (Leise flehen meine Lieder) (Schubert) 404.
Ständchen (Mach auf, mach auf) (R. Strauß) 556.
Ständchen (Zelter) 341.
Sterb ich, so hüllt in Blumen meine Glieder (H. Wolf) 547.
Stille der Nacht (S. v. Hausegger) 601.
Stille Liebe (Schumann) 439.
Stille Lotosblume (Clara Schumann) 430.
Stille Tränen (Schumann) 439.
Stimme der Sehnsucht (Pfitzner) 568.
Stimmungen (H. Huber) 582.
Stoßseufzer (O. Vrieslander) 605.
's Sträußle (E. Humperdinck) 579.
Studentenfahrt (Pfitzner) 567.
Sturmlieder (W. Rabl) 586.
Suleikalied (Ach um deine feuchten Schwingen) (F. Mendelssohn) 415.
Suleikalied (Ach um deine feuchten Schwingen) (Schubert) 394.
Suleikalied (Auf Flügeln des Gesanges) (F. Mendelssohn) 415.
Suleikalied (Auf Flügeln des Gesanges) (Schubert) 394.
Suleika und Hatem (Fanny Mendelssohn) 411.
Süße heilige Natur (J. A. P. Schulz) 289.
'S war einer, dem's zu Herzen ging (Zelter) 345.

Der Tambour (H. Wolf) 533.
Tannhäuserlieder (H. Sommer) 581.
Tanzlied im Mai (R. Franz) 476.
Tanz und Andacht (Kurt Schindler) 584.
Die Taube (W. Courvoisier) 609.
Taubenpost (Schubert) 404.
Taucher (Schubert) **381**, 458.
Taucher (Plüddemann) 468.
Te Deum laudamus 29.
Der Teufel ist fort (S. v. Hausegger) 601.
Thränen (R. Franz) 477.
Thränenregen (Schubert) 397.
Tiefe Schatten (Liederzyklus, E. Boehe) 611.
Tochter Jephtas (Schumann) 440.

Der Tod, das ist die kühle Nacht (Brahms) 495.
Todesahnen (Brahms) 493.
Todesahnen (W. Courvoisier) 608.
Todeslust (K. Kämpf) 589.
Todesmusik (Schubert) 393.
Der Tod Oscars (Schubert) 383.
Der Tod und das Mädchen (Schubert) 385.
Tom der Reimer (Löwe) 464.
Töpferlied (A. Bungert) 580.
Totengräberlied (Schubert) 381.
Totengräbers Heimweh (Schubert) 402.
Totenkranz für ein Kind (F. W. Rust) 307.
Tragische Geschichte (Pfitzner) 568.
Tragödie (Schumann) 439.
Die Trauernde (Mei Mutter mag mi net) (R. Franz) 476.
Trauer und Trost (Liederzyklus, P. Cornelius) 500, **504**.
Traum durch die Dämmerung (R. Strauß) 557.
Träume, träume du mein süßes Leben (Reger) 563.
Traumleben (A. Schönberg) 604.
Traurig schau ich von der Klippe (Clara Schumann) 429.
Die **Trennung** (Ph. Em. Bach) 264.
Tretet ein hoher Krieger (H. Wolf) 540.
Treue (A. Ritter) 507.
Treue Liebe (Brahms) 492.
Treue Liebe (B. Sekles) 600.
Trinklied (Fr. L. Äm. Kunzen) 296.
Trinklied (aus Antonius und Kleopatra) (Schubert) 403.
Trishagion 27.
Tristitiam pelle et venient tibi gaudia vera (H. Albert) 190.
Trockene Blumen (Schubert) 400.
Trocknet nicht Tränen der ewigen Liebe (Beethoven) 375.
Trompeterlieder (Riedel) 448.
Trompeterlieder (Hugo Brückler) 483.
Trompeterlieder (H. Sommer) 581.
Trunkene Hände (A. Bungert) 581.
Twe Waigenleedkes (Arn. Mendelssohn) 577.

Über allen Gipfeln ist Ruh (Schubert) 393.
Über die Heide (Brahms) 493.
Über die Heide (W. Courvoisier) 609.
Über Tal und Fluß getragen (Schubert) 382.
Um schlimme Kinder artig zu machen (G. Mahler) 591.
Unbefangenheit (C. M. v. Weber) 367.
Und sprich (F. Liszt) 517.
Ungeduld (Schubert) 397.
Unruhe der Nacht (S. v. Hausegger) 601.
Uns lockt die Morgenröte (Görner) 242.
Unter m Apfelbaum (Rückauf) 449.
Unter Sternen (S. v. Hausegger) 601.
Untersuchung, ob und wenn das Lieben thöricht sey (K. A. Kuntzen) 244.
Die **Unzufriedenheit** (Joh. E. Bach) 273.
Urians Reise um die Welt (Beethoven) 373.

Urworte (C. Ansorge) 593.
Utere laetitia posthac venit aegra senectus (H. Albert) 185.

Vatermörder (Schubert) 381.
Vaterunser (A. Bungert) 581.
Vaterunser (Liederzyklus, P. Cornelius) 500, **504**.
Veilchen (J. André) 285.
Veilchen (Mozart) **325**, 387.
Venetianische Lieder (Schumann) 438.
Veni redemptor gentium 101.
Veni sancte spiritus 35.
Venus, du und dein Kind 99.
Verarmt (Amadei) 586.
Verborgenheit (H. Wolf) 531.
Verbotene Liebe (H. Zilcher) 612.
Verfallene Mühle (Löwe) 465.
Verfehlte Liebe, verfehltes Leben (R. Franz) 477.
Vergebliches Ständchen (Brahms) 494.
Verklärung (Schubert) 381.
Verlassen (Liszt) 517.
Verlassene Mägdlein (H. Wolf) 533.
Verlaß mich nicht (R. Franz) 477.
Verleih uns Frieden gnädiglich 101. [411.
Verlust (Fanny Mendelssohn)
Verschlungene Wurzeln (A. Ritter) 507.
Verschwiegenheit in allen Sachen (Sperontes) 234.
Verschwunden (K. Kämpf) 590.
Victimae paschali laudes 35.
Vier ernste Gesänge (Brahms) 489, **495**.
Villanella alla Neapolitana (Donato) 89.
Vögelein, mein Bote (Preyer) 442.
Vogellied (F. Weingartner) 588.
Vöglein (H. Wolf) 526, 528.
Vöglein, wohin so schnell (R. Franz) 476.
Vogt von Tenneberg (H. Brückler) 483.
Volkshymne, österreichische (Kaiserlied, J. Haydn) 323.
Volkslied (Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht) (Clara Schumann) 429.
Volksliedchen (Schumann) 440.
Volkslieder, deutsche (Brahms) 494.
Volkslieder, serbische und rumänische (Bungert) 579.
Volksweisen, drei Lieder zu alten (O. Fried) 603.
Vom hohen Olymp herab ward uns die Freude (Heinrich Chr. Schnorr) 300.
Vom Küssen (W. Courvoisier) 610.
Vom Schlaraffenland (Schumann) 440.
Vom Tode (Beethoven) 374.
Von der Liebe (Reger) 563.
Von einer jungen Liebe (F. Günther) 584.
Von ewiger Liebe (Brahms) 493.
Von Lieb und Leid (L. Thuille) 583.
Vorabend (P. Cornelius) 504.
Vorjahrsliedchen (H. Albert) 177, [189.
Vorsatz (E. Lassen) 451.
Vorüber (Brahms) 493.
Vorüber ist der blutge Strauß (P. Cornelius) 506.

Wach auff mein Hort (Oswald v. Wolkenstein) 84.

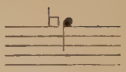
Wach auf, Keterlin (Münchner Liederbuch) 92.
Wachtelschlag (Beethoven) 374.
Wachtelschlag (Schubert) 393.
Wächterlied auf der Wartburg (H. Wolf) 529.
Waldeinsamkeit (Reger) 563.
Waldesgespräch (A. Jensen) 481.
Waldschloß (F. Mendelssohn) [414.
Waldsturm (van Eijken) 594.
Waldwanderung (Grieg) 453.
Der Wanderer (Ich komme vom Gebirge her) (Schubert) 384.
Wanderers Nachtlied (Der du von dem Himmel bist) (Schubert) 381.
Wanderers Nachtlied (Der du von dem Himmel bist) (H. Wolf) 529.
Wanderers Nachtlied (Über allen Wipfeln ist Ruh) (Schubert) 393.
Wanderlied (H. Wolf) 526.
Das Wandern (Schubert) 395.
Der wandernde Musikant (H. Grädener) 449.
Wandl ich in dem Morgentau (O. Vrieslander) 605.
Wär ich ein Kind (P. Cornelius) 506.
Warnung (Reger) 564.
Warte nur (Reger) 563.
Warum sind denn die Rosen so blaß (P. Cornelius) 505.
Warum willst du andre fragen (Clara Schumann) 429.
Wäsche im Winde (Reger) 563.
Was es nur sein mag (R. Gound) 596.
Was frag ich viel nach Geld und Gut (Neefe) 304.
Was frag ich viel nach Geld und Gut (Mozart) 324.
Was säumest du dich doch (Joh. Rud. Ahle) 199, **203.**
Was spinnst du, fragte Nachbars Fritz (Mozart) 324.
Was von mir dein leichter Sinn (H. Albert) 183.
Was will die einsame Träne (Schumann) 438.
Weihe (P. Scheinflug) 604.
Weihnachtslieder (Liederzyklus, P. Cornelius) 504.
Weil doch im Reden (H. Albert) 187.
Weinsüppchen (Th. Streicher) 605.
Weit entfernt (A. Jensen) 482.
Welke Rose (A. Ritter) 508.
Wenn die Lerche zieht aus (Goldmark) 448.
Wenn die Linde blüht (Reger) [563.
Wenn du nur zuweilen lächelst (Brahms) 492.
Wenn ich ein Vöglein wär (F. Hiller) 446.
Wenn ich in deine Augen seh' (Schumann) 439.
Wenn schlanke Lilien wandelten (F. Weingartner) 587.
Wenn sich zwei Herzen scheiden (F. Mendelssohn) 414.
Wenn zwei sich nur gut sind — keine Sorg' um den Weg (Raff) 450.
Werbung (B. Sekles) 600.
Wer ein Liebchen hat gefunden (Mozart) 324.
Werners Lieder aus Welschland (H. Sommer) 581.
Wer niemals einen Rausch gehabt 317.
Wer nur den lieben Gott läßt walten (G. Neumark) 199.
Wer rief dich denn? (Hugo Wolf) 543.
Wer sich der Einsamkeit ergibt (Zelter) 341, **342.**

Wers Lieben erdacht (Th. Streicher) 605.
Widmung (Füchs) 442.
Widmung (Nimm sie hin denn diese Lieder) (R. Franz) 477.
Widmung (Pfitzner) 568.
Widmung (Du meine Seele, du mein Herz) (Schumann) 438.
Wie bist du meine Königin (Brahms) 492. [sier) 610.
Wie ein Rausch (W. Courvoi-
Wiegenlied (Guten Abend, gute Nacht) (Brahms) 494.
Wiegenlied (O. Fried) 603.
Wiegenlied (Grieg) 453.
Wiegenlied (A. Jensen) 482.
Wiegenlied (K. Kämpf) 590.
Wiegenlied (Schlafe, schlafe) (Schubert) 385.
Wiegenlied (Schumann) 430.
Wiegenlied einer unglücklichen Mutter (Reichardt) 337.
Wiegenlied für den Sohn eines schottischen Häuptlings (A. Jensen) 482.
Wiegenlied für meinen Jungen (Leo Blech) 599.
Wiegenlied im Sommer (H. Wolf) 527, 528.
Wiegenlied im Winter (H. Wolf) 527, 528.
Wie glänzt der helle Mond (F. Weingartner) 587.
Wie glänzt der helle Mond (H. Wolf) 540.
Wie glücklich ist der Morgenwind (Th. Streicher) 606.
Wie herrlich leuchtet mir die Natur (Chr. A. Gabler) 300.
Wie rafft ich mich auf in der Nacht (Brahms) 492.
Wie sie so sanft ruhn (F. B. Beneken) 298, **299**.
Wie wir die Natur erleben (d'Albert) 589.
Wilde Jäger (Plüddemann) 468.
Wilden Jäger, Lieder aus dem (Goldmark) 448.
Willst du dein Herz mir schenken (Giovannini) 143.
Winternacht (R. Franz) 477.
Winterreise (Liederzyklus, Schubert) 394, **400**, 512.
Winzer (Herbing) 276.
Wird er wohl noch meiner gedenken (R. Franz) 476.
Wir haben beide lange Zeit geschwiegen (H. Wolf) 547.
Wir Kinder schmecken der Freuden recht viel (Reichardt) 334.
Wir sind zwei Rosen (H. Kaun) 596.
Wir winden dir den Jungfernkranz (C. M. v. Weber) 366.
Wißt ihr, wo ich gerne weil' (F. Mendelssohn) 414.
Wohin? (Schubert) 396.
Wohl auff gut Gsellen und laßt uns gehn zum Wein (O. Lasso) 127.
Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein (Schumann) 439.
Wohl kommt der Mai mit mancherlei der Blümlein zart (O. Lasso) 127.
Wonne der Wehmut (Schubert) 381.
Wo weilt er (Liszt) 517.

Zauberblick (L. Thuille) 583.
Zeislein (Leo Blech) 598.
Zigeunerbub im Norden (E. Lassen) 451.
Zigeunerin (H. Wolf) 534.
Zigeunerlieder (Brahms) 493.
Zigeunerlieder (Liederzyklus, Rückauf) 448.

Zu dieser österlichen Zeit (J. Eccard) 103.
Zügenglöcklein (Schubert) 402.
Zum Abschied meiner Tochter (Pfitzner) 567.
Zum Punsche (Schubert) 382.
Zum Schluß (Schumann) 438.
Zur Ruh (H. Wolf) 529.
Zu Straßburg auf der Schanz (G. Mahler) 591.
Zusatz (Ad. Krieger) 208, **216**.
Zu spät (H. Zilcher) 612.
Zweierlei Vögel (A. Ritter) 508.
Zwei Gänse (F. Weingartner) 588.
Zwerg (Schubert) **401**, 458.
Zweifelnder Wunsch (S. v. Hausegger) 601.
Zwiesprach (Reger) 563.

Druckfehler-Verzeichnis.

S. 38, Notenbeispiel	lies:		statt	
„ 177, Zeile 4 von oben	„	Reim	„	Raum
„ 198, „ 6 „ unten	„	1662	„	1622
„ 289, „ 16 „ „	„	Elegie auf	„	Elegie an
„ 321, „ 17 „ oben	„	Ehrenbezeigung	„	Ehrenbezeugung
„ 353, Liedertext 2. Zeile	„	Strauch; in	„	Strauch in
„ 353, „ 2. u. 3. Zeile	„	Flammen blitzen	„	Flammenblitzen
„ 375, Zeile 3 und 4 von unten	„	An die ferne	„	An die entfernte
„ 393, „ 10 von unten	„	Gipfeln	„	Wipfeln
„ 577, „ 2 „ „		letztveröffentlichte	„	veröffentlichte
„ 604, „ 12 „ oben	„	Viola	„	Viole
„ 617, „ 8 „ unten	„	jedes	„	jeden

ML2500. J7

a39001 003032748b

SMITHSONIAN INSTITUTION